المركز القومي للترجمة

عوالم من الموسيقى

مقدمة لموسيقى شعوب العالم

الجزء الثاني

تحرير: جيف تود تيتون

ترجمة: حسام الدين زكريا



2597

هذه هي الطبعة الخامسة من كتاب Worlds of Music، وهو كتاب يرصد الموسيقى في سياقها الثقافي والاجتماعي في أسلوب متاح لطلبة الجامعات في الولايات المتحدة، وجميع المهتمين حول العالم بالبحث في إثنوجرافيا الموسيقى، وكيف تعبر الموسيقى عن هويات الشعوب، ومن ثم فهو يهم القارئ العادي المهتم بالدراسات الاجتماعية والأنثروبولوجية، والجديد الذي يأتي به الكتاب هو التدريب على القيام بالبحوث الميدانية لجمع المواد الموسيقية التراثية وأسلوب الرصد المقارن للثقافات الموسيقية حول العالم، مما يشير إلى أن الحدود السياسية بين الشعوب هي حدود وهمية. والكتاب مرفق به لمن يريد أربعة اسطوانات مدمجة عليها تسجيلات حية لإعطاء أمثلة نموذجية لأنواع الموسيقى التي حفل بها الكتاب بدءًا من شعوب النافاهو (الهنود الحمر) مرورًا بالموسيقات التراثية في الصين والهند وأندونسيا وأفريقيا والمنطقة العربية، حتى الموسيقى التراثية في أمريكا اللاتينية. ولذا يمثل ركيزة في حقل الدراسات الموسيقولوجية العرقية الوليدة في مصر والمنطقة العربية.



تصميم الغلاف: أيمن أمين

عوالم من الموسيقى

مقدمة لموسيقى شعوب العالم

(الجزء الثانى)

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2597
- عوالم من الموسيقى: مقدمة لموسيقى شعوب العالم: الجزء الثانى
- جيف تود تيتون
- حسام الدين زكريا
- الطبعة الأولى 2016

هذه ترجمة كتاب:
Worlds of Music:
An Introduction to the Music of the World's Peoples- 5th Edition
By: Jeff Todd Titon et al.
ISBN 10: 0534595391/ ISBN 13: 9780534595395

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

عوالم من الموسيقى

مقدمة لموسيقى شعوب العالم

(الجزء الثانى)

تحرير: جيف تود تيتون

ترجمة: حسام الدين زكريا



2016

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

تود تيتون؛ جيف

عوالم من الموسيقى: مقدمة لموسيقى شعوب العالم (الجزء الثانى)/
تأليف: جيف تود تيتون؛ ترجمة: حسام الدين زكريا.

ط١ - القاهرة : المركز القومى للترجمة ، ٢٠١٦

٥٦٠ ص ، ٢٤ سم

١ - الموسيقى - تاريخ

(أ) العنوان ٧٨٠,٩

رقم الإيداع ٤١١٦ / ٢٠١٤

الترقيم الدولى : I.S.B.N - 978 -977- 718 -644 - 5

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

الفصل الرابع

أمريكا الشمالية/ أمريكا السوداء

جيف تود تيتون Jeff Todd Titon

إن لموسيقى العمل، وموسيقى العبادات، وموسيقى اللهو واللعب، وهى أنواع الموسيقى الشعبية التقليدية للشعب الأفرو أمريكى فى الولايات المتحدة، تاريخًا ثريًا مجيدًا. وهو تراث لا هو بالإفريقى أو الأوروبى، بل هو موسيقى أمريكية فرنجية تمامًا، تمت صياغتها فى أمريكا بمعرفة الأفارقة وسلالاتهم **Decendints**، وظلت تتغير طوال قرون لتعطى مؤشـــرات لتغيـــرات فـــى أفكارهم حول أنفسهم. وعلى مدار كل تلك التغيرات، حافظت تلك الموسيقى على هويتها الأمريكية الزنجية، بجوهر من النشوة والارتجال يحولان رتابة الحياة اليومية إلى حرية البراعة التعبيرية، ويتجلى ذلك فى الأناشيد الدينيـــة للسود **Spirituals** ، والبلوز **Blues**، والجاز **Jazz**، وتبدو تلك الموسيقى فى نظر الأوروبيين أعظم ما شاركت به أمريكا فى مجال الموســيقى العالميـــة (والبعض يرونها المساهمة الوحيدة).

ومن الطبيعى أن تبدو موسيقى السود الحديثـــة مألوفـــة للأمـــريكيين الشماليين، وذلك لأن الأسلوب الزنجى قد انتشر انتشارًا واسعًا عبـــر ســـنين طويلة. وإذا ما تمعنت الاستماع إلى إصدار على قـــرص مـــدمج لـــبعض الموسيقى الشعبية التى كانت شائعة فى العقد الأول أو الثـــانى مـــن القـــرن العشرين، (وتبدو تلك موسيقى طنانة وقد تبدو متكلفة)، ومحافظة، مسرفة فى

دراميتها، وفيها شيء غير طبيعي ونوع من التـشنج والتغيـرات المفاجئـة Jerky- ولا يرجع ذلك إلى عملية التسجيل، بل إلى تأثير أسلوب الغناء في الأوبرا الفخمة Grand Opera[1]، والأسـاليب الآليـة لفـرق الموسـيقى العسكرية Marching Bands لتلك الفترة. إلا أنه في فترة العشرينيات، التى يمكن تسميتها بحق عصر الجاز، أحدثت بيـسى سـميث Bessie Smith[2] وفرق الجاز الأمريكية الأخرى ثورة في حرفة غناء الموسيقى الشعبية. ولم يكن ذلك فقط، بل كانت عروضهم على خشبة المـسرح وفـي التـسجيلات عاملا مساعدا لتشكيل مجال جديد يمكن أن يحتوى في ساحاته جموعًا مـن أفراد الطبقات العاملة السود، حيث يعبرون عن أنفـسهم كمجتمـع (ديفيـز Davis 137:1999). ولقد كانت أساليبهم التعبيرية الموسيقية قريبـة الـشبه بإيقاع الكلام العـادى ونبراتـه، وبـذا كـان ذلـك الأسـلوب الطبيعـى. مصدر جذب من الموسيقى الشعبية: البلـوز، الإنجيليـة Gospel، الجـاز، السوينج، البوب، الريتم والبلوز، الروك أنـد رول، الموتـاون[3]، الماسـل

(١) "الجراند أوبرا" لفظ غير دقيق يشير إلى الأوبرا التى لا تحتوى على حوار كلامى، أى إشارة إلى الأوبرا الجادة Seria، وتمييزا لهـا عـن الأوبـرا الهزليـة Buffa والأوبريت Operatta، يطلق اللفظ أيضا على الأوبرا التى تحتوى على مناظر باليه مثل عايدة وفاوست- المترجم.

(٢) (١٨٩٤-١٩٣٧): مغنية بلوز أمريكية أطلق عليها لقب إمبراطورة البلوز. اعتبرت من أعظم مغنيات عصرها في العشرينيات والثلاثينيات-المترجم.

(٣) موتاون Motown : اسم مركب من موتور Motor وتاون Town (مدينة) وإشـارة أيضا إلى مدينة ديترويت (مدينة صناعة السيارات)، وهى شركة تـسجيلات فـى أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات مقرها الآن نيويورك بعد تنقلها في عدة مـدن وقد لعبت تلك المؤسسة دورًا مهمًا في التكامل العرقى للموسيقى الشعبية في أمريكا، حيث حققت تسجيلاتها الأفرو أمريكية نجاحًا كبيرًا عندما أدت تسجيلاتها إلـى مـا عرف بموسيقى الروح Soul Music، وهى مزيج من الموسيقى الإنجيلية أو البلـوز والإيقاعات الجذابة Catchy، وتصفيق باليد وارتجالات وتجاوب بين المؤدى المنفرد والكورس-المترجم.

شولز(١)، الديسكو، الراب، الهيب هوب، وهى تيارات الموسيقى الأفرو أمريكية فى القرن العشرين، والتى نشرت الموسيقى الشعبية أولا فى أمريكا الشمالية، ثم فى أوروبا، والعالم كله فى نهاية الأمر.





الولايات المتحدة الأمريكية (خريطة على صفحة كاملة)

---

(١) ماسل شولز **Muscle shoals**: فرق موسيقية نسبة إلى مدينة ماسل شمو فى ألباما ولهم اسم شهرة **The Swampers**، وقد تكون الاستوديو الخاص بهم عام ١٩٦٩- المترجم.

موسيقى العبادة

إن أسهل الطرق للتعرف على الثقافة الموسيقية فى الولايات المتحدة هى القيام بمسح موسيقاها الشعبية عبر جهاز الراديو. فمعظم المدن فى أمريكا الشمالية بها محطة أو اثنتان للإذاعة، بها برامج للموسيقى الأفرو أمريكية، وإذا ما استمعت للراديو على مدى أسبوعين، ستسمع موسيقى زنجية معاصرة فى المقام الأول مع فقرات جانبية بين الحين والآخر للصيغ والأساليب الموسيقية الأقدم. إلا أنه فى أيام الآحاد تكون الوجبة القياسية موسيقى دينية مسجلة، مع إذاعات على البعد، لطقوس عبادة من كنائس السود فى المدينة والضواحى حولها. وتعرض تلك الإذاعات الحية نطاقًا عريضًا من الموسيقى الدينية للسود: الرباعيات الإنجيلية الحديثة **Modern Gospel Quarters** ، كورالات ضخمة، مغنون منفردون تتخطى مهاراتهم الأدائية الاستعراضية كثيرًا قدرات أقرانهم فى الموسيقى غير الدينية. وبعض تلك الإذاعات تحتوى على ما يعرف بغناء الحشود أو الطوائف الكنسية **Congregational Singing** : كورالات فى معسكرات، خاصة فى أعياد العنصرة **Pentecostal**، وتراتيل (مدائح للرب)، خاصة بين طوائف المعمدانيين **Baptists**.

ولتستمع الآن إلى ترتيلة تغنيها طائفة من السود رعايا الكنيسة المعمودية فى مدينة ديترويت (القرص المدمج، تراك ٢٢)، والبيت الأول من النص عبارة عن ترتيلة مسيحية شائعة هى: "نعمة الهبة مدهشة **Amazing Grace**" إلا أن عناصر الإيقاع واللحن وأسلوب الأداء كانت شيئًا غير معهود

لمن هم خارج كنيسة السود، فهناك شماس Deacon يقود الترتيلة، ولما كان الميكروفون قريبًا منه فى أثناء التسجيل فقد كان صوته أعلى من الباقين. وقد استهل الترتيلة بغناء البيت الأول بنفسه "نعمة إلهية مدهشة كم لها من وقع جميل "Amazing Grace How Sweet It Sound". ثم يلحق بـــه الجمـــع، ويكررون الكلمات ببطء فى انزلاق للميلوديا حول كل مقطع لفظيSyllable من النص. وبعد ذلك يغنى الشماس البيت الثانى بنفسه: "تلك التـــى أنقـــذت بائسًا مثلى That Saved a wr Etch Like Me"، ليلحق به الكورس ويكـــرر الكلمات فى نوع من الزخرفة Melismatically[1] (انظر الفصل ٢). وبنفس الأداء يتم إنهاء الترتيلة (انظر دليل الاستماع فـــى تركيـــز). ولا يـــصطحب المغنون كتب تراتيل، فهم قد حفظوا اللحن الأساسى والكلمات عن ظهر قلـــب عن قلب. ولاحظ أن كورس الطائفة الذى يغنـــى مـــع الـــشماس لا يـــدخلون بأصواتهم معا فى نفس الوقت، فالبعض يتأخر بعدهم لبرهة قـــصيرة، ليـــؤدى اللحن كما يحس به.

القرص المدمج ١: ٢٢

نعمة إلهية مدهـــشة Amazing Grace (2:36). أغنية شـــعبية تراثية. يؤديها شماس وطائفـــة مـــن كنيـــسة بيتـــل Betal المعمودية تسجيل ميدانى لجيف تـــود تيتـــون- ديترويـــت - ميتشجان ١٩٧٧.

---

(١) المليزما Melssimce فى الغناء هى أداء مقطع لفظى واحد من النص مع التحـــرك بين عدة نوتات مختلفة بالتتابع، ويقـــال للموســـيقى التـــى تغنـــى بتلـــك الطريقـــة Melismatic عكس لفظى Syllabic، والغرض منها هو بعث نوع من النشوة الحسية أو الغشية Hypnotic Trance فى المستمع (منذ العصور الوسطى) وما زال ذلـــك الأسلوب شائعًا فى الموسيقى العربية- المترجم.

الاستماع فى تركيز

نعمة إلهية مدهشة Amazing Grace

القرص المدمج ٢٢:١

قراءة العداد

قراءة العداد	التعليق		الشعر الغنائى
0:00	يـؤدى الـشماس البيـت الأول		نعمة إلهية ... كم لها من وقع جميل
0:09	يلحق الجمع بالقائد لتكرار البيت الأول، فـى بـطء شديد ومعالجة للحن، مع زخـــارف كثيـــرة Melismata		نعمة إلهية ... كم لها من وقع جميل ... آه
0:45	يغنى القائد البيت الثانى		تلك التى أنقـذت بائـسا مثلى!
0:49	يتبع الجمع القائد ليغنـى البيت الثاني		تلك التى أنقـذت بائـسا مثلى!
1:14	يغنى القائد البيت الثالث		كنت ضائعا فيما مـضى والآن وجدت نفسى

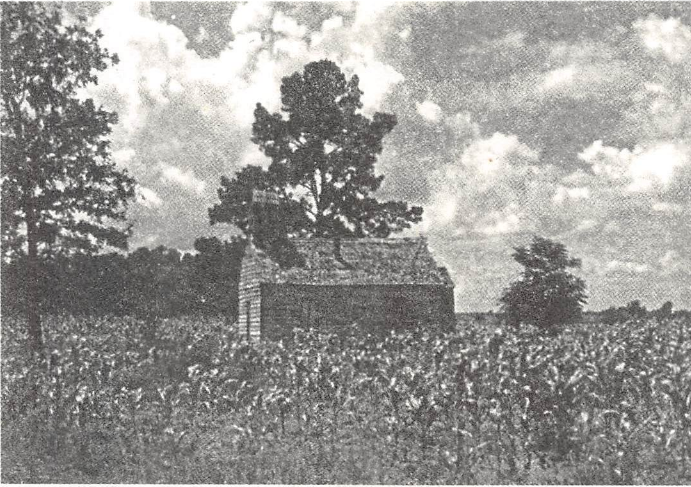
1:20	يتبع الجمع القائد لغناء البيت الثالث		كنت ضائعا فيما مضى والآن وجدت نفسى
1:56	يغنى القائد البيت الرابع		وكنت أعمى والآن ارتد إلىّ بصرى
2:01	يتبع الجمع القائد لغناء البيت الرابع		وكنت أعمى والآن ارتد إلى بصرى

وقد يخرج عديد من أفراد الكورس عن مقتضيات الأداء بدقة. فالبعض يقوم بزخرفة النغمات بوضع نغمات زخرفية **Melismatic tones** على نحو أكثر مما يفعله الآخرون. والمغنون يرتجلون تلك الزخرفة فى أثناء الغناء. والغناء هنا يُكتب جمالا كلما أصبح الأداء أكثر تعقيدا، حاول أن تغنى تلك الترتيلة معهم، وربما تجدها من الصعوبة بمكان. ويبين التدوين المعدل ٤-١ إحدى طرق الغناء للبيتين الأولين. وقد يساعدك ذلك، إلا أنه بعد معاودة الاستماع مرات كثيرة، فقد يمكنك الغناء حتى دون قراءة المدونة، وفى النهاية تحفظ الجموع الترتيلة عن ظهر قلب. وتسمى تلك الطريقة فى الغناء الكنسى، التى يغنى فيها القائد بيتا ثم يكرره مع "الجموع التبطين **Lining Out**[١]. وقد

---

(١) شاع ذلك الأسلوب فى غناء المزامير والتراتيل فى القرنين ١٧، ١٨ فى كل من بريطانيا والولايات المتحدة، وقد ظلت آثاره باقية فى القرن ١٩ وحتى الآن فى بعض السياقات. وقد ظهر فى الأصل نظرا لأمية الكثيرين ممن كانوا يترددون على الكنائس، ومع ازدياد التعليم تقلص ظهوره وحل محله ما يعرف بالغناء المنتظم **Regular singing** – المترجم.

كان تبطين المزامير وفيما بعد التراتيل شائعا على نحو قياسى فى أمريكا إبان المستعمرات، فكان العبيد **Slaves** والعبيد المعتقين **Freedmen** يؤدون الصلاة مع البيض ومن ثم تلقوا عنهم ذلك الأسلوب. ثم أصبح التأثير بعد ذلك تبادليا، واليوم يمكنك أن تسمع غناء التبطين هذا فى كثير من كنائس المعمودية للسود فى أنحاء الولايات المتحدة، وعلى نحو خاص فى المناطق الريفية بالجنوب (شكل ٤-١). وقد بقى ذلك الأسلوب دائما أيضا فى كنائس المعموديين القديمة **Old Pegular Baptists** فى مناطق مناجم الفحم جنوب جبال الأبالاتشيا.



شكل (٤-١)

كنيسة ريفية مهجورة للسود فى مدينة مانينج **Manning** - كارولينا الجنوبية. يونية ١٩٣٩. بإذن من مكتبة الكونجرس - مجموعة **FSA-OWI**

التدوين المعدل ٤-١

ترتيلة "النعمة الإلهية المدهشة Amazing Grace كما

تغنى فى كنيسة المعمودية New Bethel.

فى التدوين فى ذلك الفصل يوضع سهم فوق رأس النوتة ليشير إلى أن الدرجة أعلى قليلا (أو أخفض) مما هو مدون إلا أن المقدار لا يكفى لتدوينها فى الدرجة الكروماتية التالية. ووجود خط وصل بين النوتات المتتالية يـــشير إلى انزلاق صوتى **Vocal Glide**. ويجب طرح القيمة الزمنية لنوتة الزخرفة (الحلية) من النوتة التى قبلها. ووجود حرف **X** على المدرج الموسيقى يشير إلى درجة تقريبية للفظ غير مستقر، ونصف منطـــوق**Half Spoken** . أمـــا المدة **Fermata** فوق النوتة فتشير إلى أن الدرجة أطول قليلا عما هو مدون،

والمدة المقلوبة **Inverted Fermota** تشير إلى أنها أقصر عما هو مــدون. وهذا التدوين الإضافى هو محاولة لكى يكون السلم الموسيقى الغربى أكثــر تجاوبا مع الأساليب الموسيقية لمختلف الشعوب.

ولتلك النسخة من ترتيلة "النعمة الإلهية المدهشة" خـصائص كثيـرة تعتبر نموذجا للموسيقى الأفرو أمريكية فى الولايات المتحدة. فالكلمات تغنى باللغة الإنجليزية، والنص مقسم إلى مقاطع شعرية **Stanza** (أبيــات **Verses** أو ستروفات **Strophes**)، مثل معظم الأغانى الـشعبية الإنجليزيـة. إلا أن أسلوب الأداء إفريقى أسود:

الحركة **Movement**: يتأرجح المغنون فى حريــة مــع الموسـيقى، ويرقصون بأجسامهم.

التنظيم الاجتماعى للمجموعة الغنائية: كما رأينا فى الفصل ٣، يكــون القائد-الكورس أو النداء والاستجابة **Call and Response** هو التنظيم الغنائى السائد للمجموعة الإفريقية.

الجرس أو التلوين الصوتى: يتردد التلوين الـصوتى **Tone Quality** بين النعومة والخشونة.

الدرجة الموسيقية: تتغير الدرجة **Pitch** حول الدرجات الثالثة **Third**، الخامسة **Fifth**، السابعة **Seventh** للسلم. واللحن مرح يعلو ويهبط مثل المد والجزر لمياه المحيط.
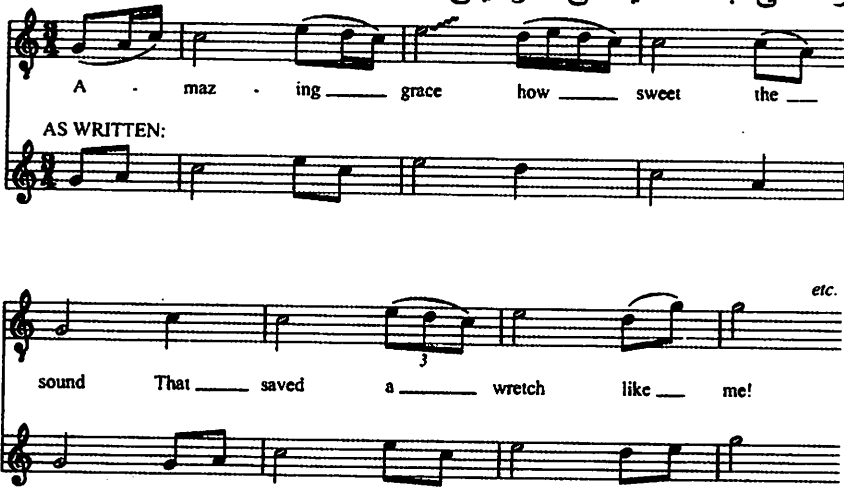
ويمكننا فهم تلك الصفات التى تحملها الموسيقى الأفرو أمريكية التقليدية على نحو أكثر وضوحا، إذا ما أحدثنا تباينا بين تلك النسخة من النعمة الإلهية المدهشة وبين النسخة الأنجلو أمريكية لنفس الترتيلة، لكنيسة فى الشمال الغربى من فيرجينيا (القرص المدمج ١: تراك ٢٣). فرائد الأغنية التى يؤديها البيض يقف منتصبًا كجندى من جنود الصليب وقد نفخ صدره، وشخص بعينيه إلى الأمام، دون حركة إلا يديه، مما يشير إلى ضربات منتظمة ومسموعة بوضوح. والرائد مع المجموعة يغنون معا بدلا عن طريقة النداء والتجاوب بالتناوب. والنسيج الكورالى **Choral Texture** بوليفونى **Polyphonic** (متعدد الأصوات) أو هيتروفونى **Heterophonic** (بتنويعات مع اللحن الرئيسى). والتدوين المعدل ٤-٢ للبيتين الأولين يقارن غناؤه مع اللحن كما هو مطبوع فى كتاب التراتيل (التدوين المعدل ٤-٢).

القرص المدمج ١: ٢٣

النعمة الإلهية المدهشة (٢: ٥٢)
ترتيلة تقليدية يؤديها مجمع الكنيسة المعمودية المستقلة بقيادة الراعى جون شيرفى **John Sherfey**.
تسجيل ميدانى لجيف تود تيتون **Jeff Todd Titon** - ستانلى، فيرجينيا، ١٩٧٧.

والملاحظ أن جرس صوت رائد الأغنية يكون خشنا وثابتا لا يتغير، مما يعطى انطباعا بنوع من الجدية والنشاط دون نشوة وهزل. ويكون لحنه ذا فخامة، موقع وموزون **Measured**، وبه حليات. وتكون التنويعات التى تجرى عليه طفيفة ومدروسة فى أناة وترو، وتختلف تلك التنويعات اختلافا بسيطا عن بعضها بعضًا عند كل واحد من الأبيات الشعرية الأربعة التى

تشكل الأداء. إلا أنها تكون مقيدة مقارنة بالزخرفة الميلودية التي يغنيها الشماس الأسود. وهنا نجد أن الثقافتين الموسيقيتين لهما مفهومان مختلفان تماما حول كيفية أداء العبادات من خلال الأغاني، فالمصلون الذين يعتنقون فكرة أن الموسيقى الدينية هي تلك التي يجب أن تكون مهيبة **Solemn** وجادة، قد ينتابهم الشك حول الأسلوب الموسيقى الأفرو أمريكى المخصص للعبادة، خاصة الموسيقى الإنجيلية **Gospel Music** ، والذى يرونه أكثر ميلا إلى التسلية **Entertainment** عنه كموسيقى للعبادة الأصلية. وهم لا يفهمون أن الجماليات السوداء **Black Aesthetic** تتطلب تصميما مؤسلبا **Styling** وروحًا كى تبعث الحياة فى الموسيقى.



التدوين المعدل ٤-٢

ترتيلة "النعمة الإلهية المدهشة" كما يغنيها جماعة الكنيسة المستقلة. وفى هذا التدوين المعدل يتم تتبع الميلوديا كما يؤديها رائد الأغنية. وللمقارنة، يبين المدرج الأسفل اللحن كما هو مدون فى كتاب التراتيل بكنيستهم. (انظر أيضا التدوين المعدل ٣-٤)

John Newton Wm. Walker

1. A - maz - ing _ grace how sweet the sound That _
2. 'Twas grace that _ taught my heart to fear, And _
3. Thru _ man - y _ dan - gers, toils and snares, I _
4. When _ we've been _ there ten thou - sand years, Bright

saved a _ wretch like _ me! I _ once was _ lost, but _
grace my _ fears re - lieved; How _ pre - cious did that _
have al - read - y _ come; 'Tis _ grace that brought me _
shin - ing _ as the _ sun; We've no less _ days to _

now I'm found, Was _ blind, but _ now I see.
grace ap - pear, The _ hour I _ first be - lieved.
safe thus far, And _ grace will _ lead me home.
sing God's praise, Than _ when we _ first be - gun.

التدوين المعدل ٤-٣

ترتيلة النعمة الإلهية المدهشة كما يتم تدوينها فى كتاب
تراتيل الكنيسة

شذرات من النص فى التدوين

١- يا أيتها النعمة الإلهية المدهشة كم هو عذب ذلك الصوت.

٢- لقد كانت نعمة إلهية ألهمت قلبى الرهبة.

٣- لقد خضنا الصعاب والأخطار ونجونا من مختلف الشراك.

٤- منذ أن كنا هنا منذ آلاف السنين.

كم كنت يائسا وضائعا... والآن ذهبت مخاوفى بفضل النعمة الإلهية التى أشرقت علينا شمسها. وها قد وجدتنى... كمن كنت أعمى فأبصرت وكنت خائفا فوجدت الأمان والآن تقودنى النعمة الإلهية المدهشة إلى بيتى... فلتغنوا فى مديح الرب.

ومن جهة أخرى، فإن جماهير المصلين، الذين يؤكد مفهومهم للموسيقى الدينية أنها يجب أن تكون فى شكل تسابيح ومدائح للرب، بما لها من أسلوب ومشاعر، بل حتى بما تثيره من مشاعر النشوة الروحية على قدر ما يستطيعه المغنون، قد تجد فى هذا المثال الأنجلو أمريكى لترتيلة "النعمة الإلهية" شيئا مملا، وفاقدا للحس بالمقارنة. ورغم ذلك، فإن معاودة الاستماع عدة مرات لهذا المثال سيكشف عن مهارة فائقة مثل تتابع الأصوات فى المنطقة العلوية **Upward Catch** عند إطلاق نغمات معينة، وعلى سبيل المثال عند نهاية كلمة **Grace** فى البيت الأول. ومن المؤكد أن المغنين لا يقل إحساسهم الغامر فى تجربتهم مع أولئك الموسيقيين حتى ولو كانت

أساليبهم التعبيرية مختلفة كثيرا. حاول تقليد كل نسخة من تلك الأغنية المشهورة، فكل منها له معجبوه الكثيرون. وستعمل مجهوداتك على زيادة فهمك لتلك الأساليب الموسيقية إلى جانب ما ستستشعره من متعة فى التجربة الموسيقية.

وكما افترضنا من قبل، فإن عملية مسح لما يذيعه الراديو من موسيقى للسود سيكشف عن ثقافة موسيقية كنسية ذات قدر كبير من الحيوية. ولنفرض أننا نرتاد كنيسة للسود، حيث قمت بتسجيل أول أغنية (شكل ٤-٢). إنها كنيسة معمدانية بها حرم مقدس **Sanctuary** كبير، يتسع لحوالى ألف وخمسمائة مثلى فى هذا الصباح المشمس من يوم الأحد. وقد ارتدى الرجال حللا زرقاء أو سوداء مكسوة بالأردية الإكليريكية[١]، مع جوارب وأحذية سوداء، كما كان بعض الشباب الموجودين يرتدى بذلا تنافى الذوق السليم زرقاء أو بنية اللون[٢] مع أحذية تنسجم معها... !! أما النساء فكن يرفلن فى بذل أو أردية داكنة، وكثير منهن يعتمرن قبعات على الموضة، وجميعهن يرتدين جوارب وأحذية بكعوب عالية. وارتدى أعضاء الكورال أروابا خضراء فوق الزى الرسمى. بينما كانت المراوح الورقية تتأرجح جيئة وذهابا على وجوههن كى تجلب نسمة هواء. وتلك المراوح توفرها دور الجنازات (الحانوتية) كى يطبعوا عليها إعلاناتهم .. !!

---

(١) حلل وقورة سترتها بثلاثة أزرار- المترجم.

(2) Tan, Baby Blue, or Burgundy Suits
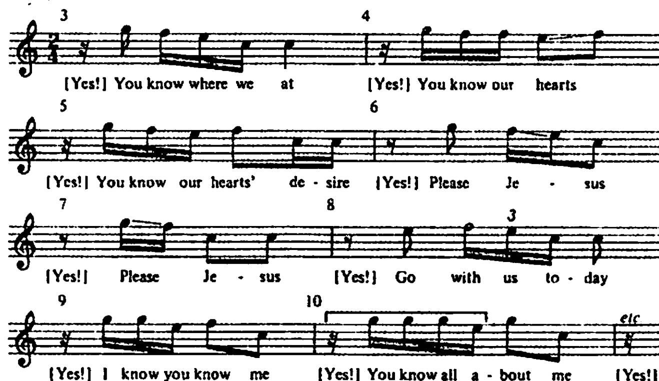


شكل (٤-٢)

شماس شاب يغنى دعاء مرتجلا. يتصل الميكروفون
بإذاعة الكنيسة - ديترويت - ميتشيجان ١٩٧٨

وعندما نستمع إلى ترتيلة "النعمة الإلهية" يكون قد حـــان الوقـــت لأداء صلاة الشماس **Deacon's Devotional**، وهى جزء استهلالى للقداس يتكـــون من ترتيلة قديمة للجموع، مع قراءة فى الكتاب المقدس، وتلاوة أدعية يؤديها الشماس بينما يهمهم الباقون فى الخلفية، وقد ترتفع أصواتهم بالنواح والنـــدب فى تراتيل دون كلمات. ويرتجل الشماس أدعيته التى يؤديها غنـــاء-ســـواء الكلمات أو اللحن، وتبدأ فى شكل كلام **Speech** ثم تتحول تدريجيا إلى أغنية لها مركز نغمى محدد، وتتحرك نحو الختام فى ميزان إيقاعى منتظم، وتقاطع جموع المصلين جمل الشماس من آن لآخر قـــائلين حقـــا **Yes**، الآن **Now**، وهكذا. وهى صيحات تكون مضبوطة **Intoned** على المركز النغمى (فـــى التدوين المعدل نغمة دو) وهذا بالطبع مثال آخر لأسلوب النـــداء والتجـــاوب **Call and response** وبين التدوين المعدل ٤-٤ الجزء الختامى مـــن تلـــك

الأدعية؛ حيث يجاوب الجمع بكلمة حقا (Yes) وفى النص نراها بين قوسين، ويتبع التدوين المعدل اللحن (الأسطر ٣-١٠ فى النص) كما يغنيه الـشماس، الذى يرتجل الكلمات واللحن حسبما تقوده مشاعره.



التدوين المعدل ٤-٤

الأسطر من ٣-١٠ من الدعاء الذى يغنيه الشماس

والجمع فى كنيسة **Rock Baptist**

شذرات من النص (الموجود داخل التدوين المعدل ٤-٤)

(حقا!) أنت تعلم أين نحن الآن — أنت تعلم ما فى القلوب

(حقا!) .. أنت تعلم ما تهفو إليه قلوبنا (حقا!) ... نتضرع إليك يسوع

(حقا!) .. نتضرع إليك يسوع — (حقا!) فلتكن معنا اليوم

(حقا!) أعلم أنك تعرفنى — حقا أنت تعرف كل شيء عنا

نص الجزء الختامى من أغنية الدعاء

يارب (الجمع: حقا)

ارحمنا اليوم يا أبى (حقا!)

أنت تعلم أين نحن (حقا!)

٥- أنت تعلم ما تهفو إليه قلوبنا (حقا!)

نتضرع إليك يسوع (حقا!)

فلتكن معنا اليوم (حقا!)

أعلم أنك تعرفنى (حقا!)

أنت تعرف كل شيء عنا (حقا!)

١٠- أنت تعرف كل شيء عنى (حقا!)

والآن... مولانا (والآن مولانا !)

والآن... يسوع (والآن!)

عندما ينفذ الدعاء من أفواهنا (حقا!)

هنا (حقا)

(تلاوة) امنحنا مكانا فى ملكوتك

وهكذا يقود الشماسون تلك الصلاة من منطقة المذبح، وبعد الانتهاء من صلاة الشماس، يتحول النشاط إلى منبر الوعظ **Pulpit**، حيث يتم إعلان البلاغات **Announcements** ، وتناول القرابين **Offerings**، ثم يقود الشماس تلاوة فصل من الكتاب المقدس مع ترانيم. وتتناثر هنا وهناك أغانٍ إنجيلية حديثة **Gospel Songs** فى ثوب نشط مفعم بالحياة، يؤديها المغنون

المنفردون وكورال الشباب فى حماس كبير، مــع مــصاحبة مــن البيــانو والأرغن. ويبدأ الواعظ موعظته التلقائية، وهو يبدأ بخطبة عاديــة، إلا أنــه يتحول إلى الغناء بعد حوالى ربع ساعة (التدوين المعــدل ٤-٥)، مــرتجلا طوال الوقت ومواصلا رسالته.

نص الموعظة

كان نيكوديموس Necodemus حاكما

وكان ثريا

وأنتم تعلمون أن كل امرئ يحب المال

٥- كل من يريد أن يتفحص الناس، سيتفحصونه أيضا

كل امرئ يحب أن يصبح ذا شأن

آه... أظن أن نيكوديموس كان من تلك الفئة

وآه... فقد عرف شيئا عن الرب

إننى لا أدرى أين عرف ذلك إلا أنه عرف

١٠- شيئا عن الرب

وماذا كان يفعل

وآه

هو

١٥- عزم فى قرارة نفسه

أن يذهب ليرى الله

وآه...

حدد ميعادا للقائه
وآه... يقول الكتاب المقدس إن ذلك كان ليلا
٢٠- نعم
في منتصف الليل
لكي يحدد معه ميعادا
نعم
لكي يحدد معه ميعادا
٢٥- لو كان الوقت ظهرا
يجب عليك أن تحدد ميعادا معه
لقد حددت معه ميعادا يوما ما
آه
أخبرته عن حالي
٣٠- يارب
ومضى كل شيء على ما يرام
ممم Mmm
هاليللويا
وقال نيكوديموس
٣٥- قال: "أعرف أن لا أحد يمكنه أن يفعل ذلك
إلا إذا كان الله معه"
أتعلمون ما هو كلام الله
٤٠- الكتاب المقدس هنا
إنه يقول: يمكنكم عمل كل شيء
يمكنكم عمل كل شيء باسمي
إذا ما التزمتم بعهدي

وسأثبت أقدامكم

٤٥- ادخلوا فى رحاب المسيح

وتواصلوا مع الله

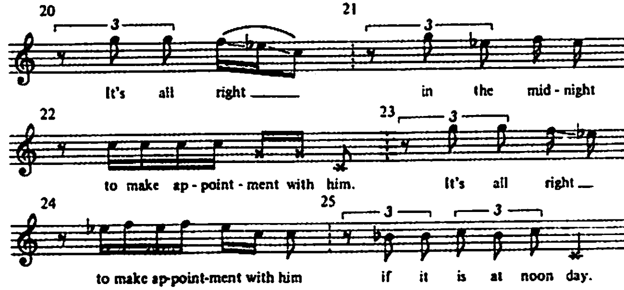
تزداد معرفتكم به

وعندما تجدون المسيح

فلتلتفوا حوله

وكل شيء سيسير على ما يرام

تعديل التدوين بمعرفة جيف تود تيتون **Jeff Tood Titon** - الكنيسة المعمدانية للقديس مرقص - مينا بوليس - مينيسوتا. أغسطس ١٩٦٨.



Recorded and transcribed by Jeff Todd Titon. St. Mark's Baptist Church. Minneapolis. Minnesota. August 196

تم التسجيل وتعديل التدوين بمعرفة جيف تود تيتون كنيسة المعمدانية للقديس مرقص. مينا بوليس. مينيسوتا. أغسطس ١٩٦٨.

التدوين المعدل ٤-٥

الأبيات ٢٠-٢٥ من المقطع المؤدى غناء من الموعظة، والذى قدمه القس جورج تراويك **George Trawick** وفى قراءة النص، يكون هناك مكون لحوالى نصف ثانية عند نهاية كل بيت موقع

حصلنا على مقتطف من الجزء الذى يتم غناؤه من الموعظة ويؤديه القس جورج تراويك George Trawick، راعى الكنيسة المعمدانية للقديس مرقص-مينا بوليس، مينيسوتا، والذى قمت بتسجيلها فى أغسطس ١٩٦٨، ويتبع التدوين المعدل ٤-٥ (الأبيات ٢٠-٢٥) الميلوديا كما يغنيها الواعظ، الذى يقوم بارتجالات للكلمات واللحن حسبما تحركه الروح Spirit، بدلا عن أن يقرأ من النص المطبوع. وكان عمر ذلك الأسلوب فى إلقاء الموعظة حوالى ١٥٠ عاما على الأقل عندما قمت بتسجيلها، وبعد ذلك بأربعين عاما ما زال يتردد بين القسس البروتستانت المعمدانيين السود. ويصاحب عملية التحول من الكلام إلى الغناء (وأحيانا ما يطلق على الغناء لفظ "هتاف أو شهقة Whooping") تغيير من النبرة المرحة Playful Timber ، التى تتردد بين الوضوح والغمغمة Buzzy، وبين اللطف والخشونة، إلى نبرة ذات صوت أجش Hoarse. ويتجاوب الجمع مع الشماس الذى يقوم بأداء الدعاء فى شكل هتافات "حسنا Well"، "نعم أو حقا Yes"، وهكذا، على المركز النغمى. وفى بعض الأحيان يلائم الواعظ غناءه مع ميزان إيقاعى منتظم Regular Meter لفترات قصيرة، قد تمتد من عشر ثوانٍ إلى دقيقة. رغم أنها، فى الغالب تكون الجمل المغناة غير منتظمة. فإن مقارنة بجمل المحادثة العادية، تعتبر منتظمة نسبيا، وعندما يقاطع الحشد الغناء بصيحاته، فإنه يعطى الانطباع بالانتظام والتناسق.

وقد شرح لى القس س.ل. فرانكلين C.L. Franklin من ديترويت (شكل ٤-٣) إيقاع وعظه ذا الهتاف قائلا:"..إنه شيء ما لا يمكنني أن أسايره بوقع قدمى والدق معه. إلا أن فى إمكانى أن أستشعر أنه فى داخلى. وهو ما ينطبق على أعضاء الجمع الذين يتأرجحون إلى الأمام وإلى الخلف

مع كل جملة. وقد كانت مواعظ القس فرانكلين ذات شعبية غير معهودة – وقد طاف فى أنحاء الأمة كى يوقظ الناس فى الخمسينيات والستينيات، وغالبا مع ابنته أرثيا **Aretha** ومن الممكن الحصول على تسجيلات لمواعظه من محلات التسجيلات ضمن صناديق الإنجيل **Gospel Bin**، وذلك فى مجتمعات السود.

وتختم الموعظة فى النهاية ويتبع ذلك أغنية الدعوة **Invitational Song**، التى يقودها مغنٍ منفرد من الكورال. ويلتفت لتلك الدعوة ثلاثة أو أربعة أشخاص فيتقدمون ويشاركون فى تلك الطقوس.



شكل (٤–٣)

القس س.ل. فرانكلين **C. L. Franklin** يغنى (يهتف أو يشهق **Whooping**) وهو فى ذروة موعظته. كنيسة **New Bethel** . ديترويت متشيجان ١٩٧٨



شكل (٤-٤)

قد تنتاب النساء الغشية **Trance** تحت تأثير الموسيقى الدينية ديترويت. ميتشيجان ١٩٧٧

وترفع القرابين **Offering** الأخيرة، ويمنح الواعظ بركته **Benedication**، وينزل أفراد الكورال من منصتهم، وقد تشابكت أذرعهم فى حيز المذبح وهم يواجهون المنبر، حيث يلتحمون بحشد الممثلين فى الغناء جميعهم "آمين **Amen**".

وإجمالا، سنجد أن الأغنية والإنشاد قد استهلكا على الأقل نصف الوقت المخصص لإقامة القداس: والمكون من التراتيل والابتهالات العتيقة للشماس، ثم الإنشاد التقليدى للدعاء والموعظة، والأغانى الإنجيلية الحديثة. والموسيقى مثيرة للمشاعر وبسيطة، وهى تنشط الروح القدس **The Holy Spirit**، تدفع بعض الحضور إلى الصياح فى نشوة، مع خدر **Swoons**، وتشنجات **Shakes**، ورقص مقدس **Holy Dance** (وقد يكون مفعما بقوة خفية أو خارقة)، وغشية **Trance** (شكل ٤-٤) وإذا ما بدا أن هناك خطرًا على هؤلاء الذين تنتابهم نوبات إغماء أو تشنجات، فقد يسببون الأذى لأنفسهم،

يمنعهم جيرانهم ويقيدون حركتهم حتى وصول أعضاء من نقابة التمـــريض للعناية بهم. وفى تلك الحالات، تكون الموسيقى ذات تأثير فى غاية القـــوة – وتكون الكنيسة مستعدة لتأثيراتها.

ومعظم الموسيقى الدينية للمسيحيين السود فى الولايات المتحـــدة قـــد اتخذت طابعا شعبيا تقليديا. ولقد رأينا أن تقليد التبطين **Lining-Out** يرجـــع تاريخه إلى أمريكا المستعمرات، وكثير من التراتيل التى يجرى غناؤها تتمتع بنفس القدم **Vintage**. أما أغانى الزنوج الدينية الحزينة المعروفة بروحانيات الزنوج **Nergro Spiritual** فقد تطورت فيما بعد، حيـــث نـــشأت خـــلال لقاءات المعسكرات التى أعيد إحياؤها فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائـــل القرن التاسع عشر. وأسلوب أداء تلك الأدعية الغنائية والمواعظ يرجع على الأقل إلى أوائل القرن التاسع عشر، وربما كان أقدم مـــن ذلـــك. رغـــم أن الشماسين والوعاظ يرتجلون محتواه بالطبع. واليوم يمكـــن ســـماعها فـــى صيغتها التقليدية (على وجه التقريب) فى شكل أداء جماعى من فرق الكورال **Choruses** –حيث يتكرر البيت الشعرى عدة مرات– فى طقوس وقداســـات عيد الخمسين (العنصرة) **Pentecost** ، بينما نجد تلك الطقوس فـــى كنـــائس المعمدانية للسود وكنائس المنهجيين **Mothodists**[١] وقد تم تنظيمها بعنايـــة، وتعددت النصوص الشعرية التى يؤديها كورالات مدربة طبقا لتقاليد ترجـــع إلى مغنى التهليلة لجامعة فيسل **Fisk Jubilee Singers**[٢] فى أواخر القرن التاسع عشر (انظر التدوين المعدل ٤–٦)

---

(١) حركة دينية إصلاحية قادها الشقيقان تشارلز وجون ويزلي **Charles and John Wasely** فى أكسفورد بداية من أواخر ثلاثينيات القرن الثامن عشر (١٧٣٩)–المترجم.

(٢) فرقة أفرو أمريكية من المغنين دون مصاحبة آلية (آكابيللا **Acappella**) تكونت من طلبة جامعة فيسك **Fisk** عام ١٨٧١، وقد تخصص أفرادها فى غناء الروحانيات الزنجية **Negro Spirituals**–المترجم.

Swing low, sweet char - i - ot,_ Com-ing for to car-ry me home,

Fine

Swing low, sweet char - i - ot,_ Com-ing for to car-ry me home.

1. I looked o - ver Jor - dan, and what did I see,_
2. If you get there be - fore_ I do,_
3. The bright - est day that ev - er_ I saw,_
4. I'm some - times up and_ some - times down,_

Com - ing for to car - ry me home? A band_ of an - gels
Com - ing for to car - ry me home, Tell all_ my friends I'm
Com - ing for to car - ry me home, When Je - sus wash'd my
Com - ing for to car - ry me home, But still_ my soul feels

D. C.

com-ing af - ter me,_ Com - ing for to car - ry me home.
com - ing too,_ Com - ing for to car - ry me home.
sins_ a - way,_ Com - ing for to car - ry me home.
heaven - ly bound, Com - ing for to car - ry me home.

التدوين المعدل ٤-٦

أغنية Swing Low Sweet Chariost (تمخطر أيُها الحنطور الجميل)

ج. د. بايك G.D. Pike – مغنو التهليلة لجامعة فيسك Fisk Jnbilee Singers (بوسطن Lee and Shepherd، ١٨٧٣) ١٦٦٠.

موسيقى العمل Musci of Work

أغنية العمل، كما يوحى العنوان، هى أغنية يؤديها العمال (الذين يؤدون عملا يدويا فى معظمه) كى تعينهم على الاستمرار وهى تعمل على التسرية عنهم وصرف انتباههم عن المعاناة التى يلاقونها فى عملهم من رتابة، كالإنحاء والدفع، والشد والجذب، والتحميل، ورفع العربات اليدوية، والحفر، والتكسير، والقطع، والحفر... إلخ. (شكل ٤-٥). وأغنية العمل تعطى إيقاعا منتظما للعمل وتضبط نبضاته وإذا ما كان العمل يتطلب جهدا جماعيا، فإن إيقاعات أغنية العمل تعمل على تنسيق الحركات بين العمال (شكل ٤-٦).



شكل (٤-٥)

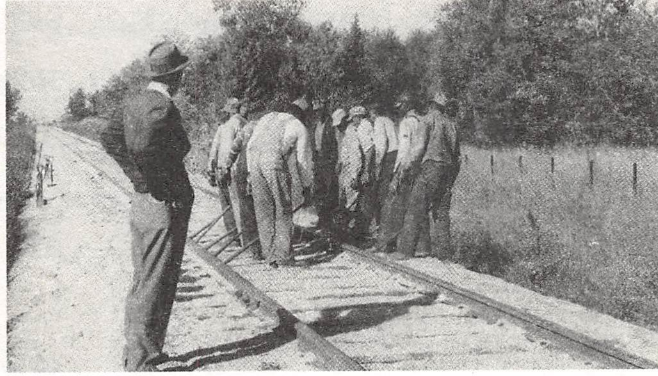
قطع جذور القطن فى الأرض المستأجرة، قرب السهول البيضاء **White Plains**، إقليم جرين كونتى **Green County**، جورجيا يونية ١٩٤١

وكانت أغانى العمل منتشرة على نطاق واسع بين العبيد السود فى جزر الهند الغربية **West Indies** فى القرن الثامن عشر، والولايات المتحدة فى القرن التاسع عشر. ويفترض معظم الباحثين أن أغانى العمل بين السود لابد أن تكون قد ظهرت فى المستعمرات الأمريكية، إلا أن المصادر الموثقة فى هذا الصدد شحيحة. وبينما يبدو أن أغانى العمل للأفراد والأمريكان البيض قد تأثرت بأغانى العمل الإنجليزية مثل أغانى **Sea Chanteys**[(١)] وأمثالها، والأغانى الإفريقية القديمة واسعة الانتشار، والتى ما زالت موجودة حتى الآن هى المصدر الأرجح.

ومن الصعب العثور على أغانى العمل فى الولايات المتحدة اليوم. فحيث كان الناس يغنون، أصبحت الآلات تهدر وتطن فى كل مكان. إلا أنه فى فترة سابقة، كان الأفروأمريكان يغنون فى أثناء الزراعة، وشق القنوات، وإنشاء السكك الحديدية، والطرق السريعة، التى تحولت إلى شبكات عملاقة للنقل لأمة نامية. وقد كان لتلك الموسيقى اليومية فضل المساعدة فى إعادة بعث الصوت الأفروأمريكى كما كان من قبل، وعلى ما هو عليه الآن.

---

(١) وأيضا **Shantys** – من الفرنسية **Chant** بمعنى غناء: أغانى البحارة على ظهر السفن ويقال أنها ترجع إلى القرن الخامس عشر. وقد تم تجميعها فى سبعة أنواع ويدور أغلبها حول العمل الجماعى فى شد الحبال ورفع الأثقال، وصيد الأسماك... إلخ – المترجم.



شكل (٤-٦)

العمال يمدون خط السكك الحديدية - ألاباما ١٩٥٦

فى روايته لسيرته الذاتية بعنوان "عبوديتى وحريتى **My Bondage and my Freedom** (١٨٥٠) كتب العبد السابق فريدريك دوجلاس **"Frederick Douglass"** "... بصفة عامة، يتوقع من العبيد أن يغنوا كما يعملون. والعبد الصامت لا يُجد قبولا لدى أسياده عبر البحار. "عليك بالضوضاء"، "عليك بالضوضاء" "وأعط يدا"، كانت هى الكلمات التى توجه على الدوام إلى العبيد عندما يسود الصمت فيما بينهم. وقد يكون ذلك على الأرجح سبب الغناء الدائم الذى يسمعه المرء فى الولايات الجنوبية".

وبعد تحرير العبيد، استمر الغناء فى كل مكان يؤدى فيه السود عملا مرهقا: تمهيد وضبط ميول الأرض، مد خطوط السكك الحديدية، شد السفن عبر الأنهار، بناء جسور ضد الفيضانات، قطع الأشجار، سحب شباك الصيد، ويشمل ذلك أيضا العمل فى المزارع الذى لا مفر منه، كحفر الخنادق، وقطع الأخشاب، وبناء الأسوار، وأعمال الحرف، والزراعة، وقطع الأعشاب الضارة، وأعمال الحصاد وتحميل المنتجات الزراعية. وتناسب

كلمات أغانى العمل وألحانها **Work song**، أو كما يطلق عليهــا "صــياحو الحقول **Field Hollers**"[1]، طبيعة الأعمال. فالعمال الذين يؤدون أعمــالا يدوية فى مجاميع يؤدون أغانى ذات إيقــاع بطــيء ودون نقــرات **Beats** واضحة، ويهمهم المغنى النغمات **Humming** كى تناسب الكلمات كلما اتفق، لقضاء الوقت والتسرية عن الجماعة.

الاستماع فى تركيز

القرص المدمج ١: ٢٤

صياح الحقول Field Holler

(أغنية عمل)

قراءة العداد	التعليق		الشعر الغنائى
0:00	يغنــــى كاســـتون Caston البيت الأول ويمـــد فـــى زمـــن النغمات كما يرغب.		مرحى، إنه واحد من تلك الصياحات وهــو لن يطول بنا
0:10	البيت الثــانى، مثــل الأول وباقى الأبيــات		أتبحث عنى يا كابتن وهناك سأمضى على

(١) كانت أغنيات العبيد فى الجنوب تشتمل على ارتفاع وانخفاض فى الصوت مع تأوهات واستخدام الصوت المستعار **Falsetto** وغالبا ما تكون بكلمات تشبه الهمهمة – المترجم.

	فى إيقاع مـــرن دون ضربات ثابتة. هنـــا، تعنى كلمـــة كـــابتن، "زعيم أو رئيس"		الطريق
0:17	كاستون يتكلم		وهذا الفتى الآخـــر اسمه كورتيز اعتاد أن يغنى أغنية، يـــا سلام
0:21	كاستون يغنى البيـــت الأول مـــن المقطـــع الشعرى الثانى. لاحظ الحليـــة الـــصغيرة Melismata فـــى نهاية كلمـــة " البلـــد "Country-Try		إنما طالع البلـــد ولا يمكننـــى أن آخـــذك معى ياحبيبتى
0:33	كاستون يغنى البيـــت الثانى مـــن المقطـــع الشعرى الثانى		ليس هناك فى البلـــد ما تستطيع أن تفعله امرأة لـــيس لـــديها حـــس ســـليم Common Sense

أشعار إضافية

مرحى- يا كابتن ألا تعرف اسمى؟

أنا نفس الشخص العجوز الذى سرق ساعتك وسلسلتك.

أنا ذاهب بعيدا ياحبيبتى لأخرجك من رأسى.

لقد كنتى مصدر قلق وإزعاج لى طوال الوقت.

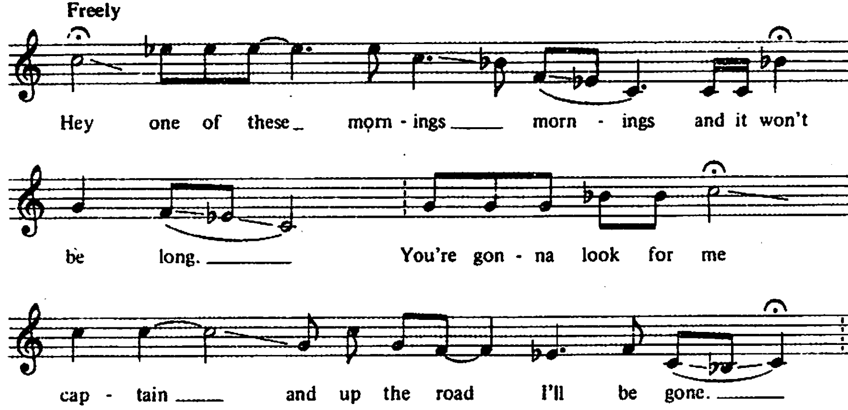
عندما كان ليونارد "بيبى دو" كاستون **Caston Leonard Baby Doo** صبيا فى مزرعة، تعلم غناء صياحى الحقول بتقليده لعمال المزرعة من كبار السن (القرص المدمج تراك ٢٤). وفى الخلفية يمكنك سماع صوت جهاز إستريو، حيث تم عمل التسجيل. وكلمة المرأة المؤذية **Monkey Woman** تشير إلى امرأة لا تتمتع بفطرة أو حس سليم **Common Sense**، والكابتن هو الزعيم أو الرئيس. والغناء لبيبى دو كاستون طوال الأغنية. والإيقاع الحر يجعل من الصعب أداء الأغنية، حتى لو كنت تقرأ المدونة المعدلة ٤-٧. انظر جدول الاستماع بانتباه، ثم ضع شعرا من عندك وحاول أن تغنيه بنفسك.

القرص المدمج ١:٢٤

"أغنية صياح حقول **Field Holler** (0:43)). أغنية تقليدية فردية يؤديها ليونارد "بيبى دو" كاستون **Leonard "Baby Doo" Caston** تسجيل ميدانى لجيف تود تيتوت **Jeff Todd Titon** - مينا بوليس. مينيسوتا. ١٩٧١. (تسمع ضوضاء فى الخلفية صادرة من الشقة"

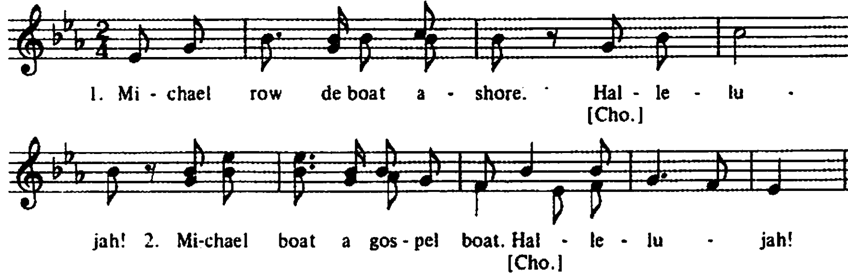
وليس من المدهش، أن تبين كلمات تلك الأغانى أن المغنين كانت لديهم الرغبة فى الانتشار خارج نطاق العمل. وفى مجال الأعمال الجماعية التـــى تطلبت عملا جماعيا **Teamwork** وحركات ثابتة ومستقرة، يـــؤدى النـــاس الأغانى فى ضربات واضحة وقاطعة، والتى تقوم بالتنسيق بين حركـــاتهم. ومنذ حوالى أربعين عاما كانت هناك أغنية بعنوان "مايكل، جدف بالقـــارب نحو الشاطئ **Michael, Row the Boat Ashore**"، وقد تم تسجيلها بمعرفـــة مجموعة من المغنين البيض، الذين على ما يبدو لم يكن لـــديهم أى معرفـــة مسبقة بالعمل أكثر من العمل كطاقم على نهر كونيكت **Connecticut**، إلا أن التسجيل حقق أكبر مبيعات على خارطة الموسيقى الشعبية. وقد وردت أول إفادة عن تلك الأغنية فى عام ١٨٦٧، ضمن مجموعة "أغانى العبيـــد فـــى الولايات المتحدة **Slave Songs of the United States**" (التـــدوين المعـــدل ٨٠). وتكون نصوص أغانى العمل مفتوحة وقابلة للتعـــديل **Open Ended**، أى أن رائد الأغنية يمكنه الارتجال ووضع أبيات جديدة، فمـــن الممكـــن أن يقال **Michael, Row the Boat Ashore** أو **O You Mind your Boast in Talk** (حاذر لكلامك المتبجح) ويظل يردد أغانيه القديمة حتى يستهلك تماما مخزونه، ويبح صوته، بينما يقوم الباقون من العمال بمجرد الترديـــد للنـــداء التجاوبى **Responsorial Burden** "هاليلويا **Hallelujah** " يعد كل بيت، فى نمط "نداء واستجابة **A Call and Response Pattern** ". واليـــوم نجـــد أن هناك فرقة أفرو أمريكية، كان أفرادها يعملون فى صـــيد ســـمك المينهـــادن

Menhaden [١]. وقد حملت اسم "Northern Neck Chantey Singers"، مازالت تحفظ وتؤدى أغانى العمل فى مهرجانات الموسيقى الشعبية.



التدوين المعدل ٤-٧

صياح الحقول Field Holler كما يغنيها ليونارد بيبى دوو كاستون Leonard Baby Doo Caston



التدوين المعدل ٤-٨

الأبيات أو من أغنية "مايكل جدف بالقارب نحو الشاطئ Michael, Row the Boat Ashore"

(١) سمك من جنس الرنجة يشبة البلطى يوجد على سواحل أمريكا–المترجم.

من أغانى العبيد فى الولايات المتحدة، تم جمعها بمعرفة ولـيم فرانـسيز آلـين William Francis Allen، وشارلز بيكـارد Charles Pickard Ware، ولوسـى مـاكيم جاريسون Lucy MCKim Carrison (نيويورك: ١. سيمبسون & وشركاه ١٨٦٧).

نص أغنية "مايكل، جدف بالقارب نحو الشاطئ Michael, Row the Boat Ashore"

٣- أتساءل أين حصانى الخائض فى الوحل (هالليلويا).

٤- انظر إلى حصانى الخائض فى الوحل فوق الصخور عائدا إلـى بيته.

٥- فوق الصخور ذاهب إلى بيته باسم يسوع.

٦- قارب مايكل هو قارب موسيقى.

٧- جبريل ينفخ فى الصور.

٨- حاذر لكلامك المتبجح.

٩- أخى ضع يديك فى يدى.

١١- أختى ساعدينى على توازن القارب.

١٢- نهر الأردن عريض وعميق.

١٣- يسوع يقف على الشاطئ الآخر.

١٤- أتساءل إن كان موسى نبينا هناك.

١٥- ذهب والدى إلى بلاد مجهولة.

١٦- إنه الرب يزرع حديقته هناك.

١٧- ويجمع الفاكهة لإطعامك.

١٨- ومن يأكل لن يموت أبدا.

١٩- عندما يفيض النهر.

٢٠- أيها الآثم البائس... كيف ترسو على الأرض؟

٢١- النهر يجرى وسيحل الظلام.

٢٢- أيها الآثم جدف لتنقذ روحك.

ترى ما الذى يصنع رائدا ممتازا للأغنية؟ وما هو الغرض من أغانى العمل فى عام ١٩٤٧ داخل سجن بارشمان **Parchman** بولاية المسيسبى[1]، سأل آلان لوماكس **Alan Lomax**[2] أحد النزلاء، وكان أفرو أمريكى، عندما كان يسجل غناءه، الأسئلة التالية:

لوماكس : هل تعتقد أنك عندما تغنى يصبح العمل أكثر سهولة؟

النزيل : طبعا يافندم.

لوماكس : هل تعتقد أن فى إمكانك بذل مزيد من الجهد أو هل ينتابك الكسل عند الغناء؟

---

(١) أقدم سجن للرجال فى ولاية المسيسبى (١٩٠١). فى بلدة بارشمان **Parchman** بإقليم **Sun Flower** – المترجم.

(٢) (١٩١٥ – ٢٠٠٢) باحث فنون شعبية أمريكى وموسيقولوجى إثنى. أحد أعظم جامعى الألحان الشعبية فى القرن العشرين – وسجل آلاف الأغنيات فى الولايات المتحدة، بريطانيا، أيرلندا، منطقة الكاريبى، إيطاليا، وإسبانيا – المترجم.

النزيل : لا يافندم، إن ما يجعل الأمر يسير إلى الأحسن، عندما تغنى، هو أنك تنسى، تصور، ويمر الوقت سريعا، أما لو كرست مخك لموضوع واحد، فسيبدو من الصعوبة تنفيذه، اشغل يومك كله بالعمل – فاليوم طويل يشبه ... ولذا لكى تبعد ذهنك عن التركيز فى موضوع واحد، فلا تمتهن الغناء، انظر ...

لوماكس : ما أهم صفات الرائد الممتاز – هل هى أن يتمتع بصوت جيد أو صوت قوى أو ماذا؟

النزيل : حسنا... لا يهم إن كان يعتمد على صوته أو لا شىء من قبيل ذلك، يا ريس، إلا أن الخبرة فى رأيى هى أحسن قائد فى أى مجال. أترى، إذا ما أتيت بمغنٍ جديد تماما، ولو كان لديه صوت جميل فقد يغنى مثلما كان بطرس يعظ الناس، فإنه لا يعلم ما الذى يغنيه، ولذا لن يكون غناؤه ذا فائدة، ولكن هنا شخص قد لا يمتلك صوتا للغناء إلا أنه يتفاعل مع الناس ويتعاون معهم منذ فترة طويلة، وأصبح يجيد عمله تماما، وحتى إذا كان مجرد متحدث، وأنت تفهم ما يقول، فقد يكون ذلك أحسن من الغناء بصوت جميل – إن مسألة الصوت هذه لا تهم فى قليل أو كثير.

لوماكس : تقصد أن عليه معرفة التوقيت **Timing** (الإيقاع)؟

: نعم سيدى... هذا هو المهم ... ضبط التوقيت، هذا كل ما فى الأمر. يمكنك مجرد الصفير، وإذا كنت تدرك الوقت وفى إمكانك أن تحافظ على التوقيت (الإيقاع) مع ضربات الفئوس **Axes**، يمكنك الصفير والعمل، اعمل بجد بقدر استطاعتك إذا ما كنت تغنى... إلا أنه يجب أن تفعل ذلك بخبرة.

٢- آلان لوماكس Alan Lomax 1976 - بإذن

وتتطلب المعايير الجمالية لأغنية العمل الأفرو أمريكية إحساسا جيدا بالنقرات الإيقاعية Beat، والقدرة على ضبط التوقيت مع العمل اليدوى. وقد يكون الصوت الجميل الذى يكون دائما فى موالفة In Tune مطلوبا فى مواقف أخرى، إلا أنه قد يكون غير ذى أهمية فى تقاليد أغانى العمل الجماعية.

القرص المدمج ١:٢٥

روزى Rosie (٢٠٠٥) أغنية عمل تقليدية. يؤديها السجناء فى سجن المسيسبى. تسجيل ميدانى الآلات لوماكس Alan Lomax بارشمان Parchman المسيسبى ١٩٤٧.

وفى بعض سجون الجنوب وجدنا مساجين من السود يؤدون أغانى العمل وعلى سبيل المثال أغنية روزى Rosie (القرص المدمج ١، تراك) كانت تستخدم لضبط ضربات الفئوس عندما كان العمال يقطعون الأشجار الضخمة. وفى بعض الأحيان كان الأمر يتطلب حوالى عشرة رجال يحيطون بالشجرة ويبدأون فى التقطيع، فيجذب خمسة فئوسهم للخارج بينما الخمسة الآخرون يضربون معا بفئوسهم. وكانت الفئوس تتأرجح فى الهواء طوال الوقت، جيئة وذهابا، وكان العمل على قدر من الخطورة والوقت عصيب. ومع الأغانى، كان النزلاء من البيض، ومن أمريكا اللاتينية يقطعون شجرتين أو ثلاثا. وقد تسارع إيقاع العمل وتحسن أداء النزلاء، واستشعرت جماعة الغناء الفخر والتضامن مع إنجازها. انظر دلائل الاستماع بانتباه والتدوين المعدل ٩-٤.

يقول بروس جاكسون **Bruce Jackson**[(١)]، أحد جامعى أغانى العمل (فى سجون الجنوب): ".. قد تغير الأغانى من طبيعة العمل، وذلك بوضعها العمل نفسه فى إطار العمال بدلا عن الحراس. وعندما يدمج السجناء العمل مع أغانيهم، وهم يستوعبون **Co-Opting** شيئا ما، قد وجدوا أنفسهم مجبرين عليه فى الواقع، فإنهم يؤدونه وكأنه قد أصبح شيئا يخصهم.

الاستماع بانتباه

روزى **Rosie**– مقتطف من المقطع الشعرى الأول

فى نداء وتجاوب Call and Response

قراءة العداد	التعليق	الشعر الغنائى
0:01	صوت الفئوس، نداء (الريس) Axes Sound, Call (Leader) لمدة تربو على ٤٠ عاما	الشعر امرأتى، يابنت، سأكون
0:04	صوت الفئوس، تجاوب (الريس والجماعة)	رجلك
0:06	صوت الفئوس، نداء	كونى امرأتى، يابنت،

(١) أستاذ لغويات قدير بجامعة نيويورك. وضع ٢٢ كتابا فى الدراسات الفولكلورية والثقافة الأمريكية بما فيها أغانى العمل فى الجنوب وثقافة المخدرات وإصلاح السجون... إلخ – المترجم.

	(تكرار)	سأكون
0:11	صوت الفئوس، تجـــاوب (تكرار)	رجلك

الاستماع بانتباه

القرص المدمج ١:٢٥

روزى

قراءة العداد	التعليق	الشعر الغنائى
0:00	المقطع الشعرى	كونى امرأتى، يـــا بنـــت، سأكون رجلك كونى امرأتى، يـــا بنـــت، سأكون رجلك كونى امرأتى، يـــا بنـــت، سأكون رجلك كل يوم أحد، ستحـــصلين على دولار فى يدك، يـــا وعدى Lordy، فى يـــدك كل يوم أحد، دولار فـــى يدك
0:39	المقطع الشعرى ٢	حافظى على وعدك لى يا بنت

		حافظى على وعدك لى يا بنت حافظى على وعدك لى يا بنت لن نتزوج حتـــى أنـــال حريتى سأنال حريتى يا وعدى، سأنال حريتى لن نتزوج حتى أنـــال حريتى
١:١٦	المقطع الشعرى ٣	حسنا، روزى، يـــاربى، يالها من فتاة آه، روزى ياربى، يا لها من فتاة
1:29	المقطع الشعرى ٤	عندما تمشى تتأود وتهتز من الخلف ألا يكفى ذلك لكى يرهق عقلى ويدينه ألا يكفى ذلك لكى يرهق عقلي ويدينه
1:53	تكرار المقطع الشعرى ٣	حسنا، روزى، يا ربى، يا لها من فتاة حسنا، روزى، يا ربى، يا لها من فتاة
2:05	المقطع الشعرى ٥	كونى امرأتى، يابنـــت،

		سأكون رجلك كونى امرأتى، يابنــت، سأكون رجلك كونى امرأتى، يابنــت، سأكون رجلك كل يوم أحد، دولار فى يدك
2:29	تكرار المقطع الشعرى ٣	حسنا، روزى، يا ربى، يا لها من فتاة حسنا، روزى، يا ربى، يا لها من فتاة

وتعديل التدوين لميشلاف كولينــسكى Mieczyslav Kolinski . مــن كورلانــدر Corrlander 1963. أعيد طبعها بإذن من مطبعة جامعة كولومبيا تم جمعها بمعرفــة آلان لوماكس Alan Lomax.

وفى الموسيقى الأفروأمريكية، سواء كانت للعمل أو للعبــادة، ترمــز النداءات Calls المطروحة والاستجابات Responses التى ترد عليها، إلــى الطبيعة الاجتماعية لتلك الموسيقى. إنها ليست موسيقى يمكن التنبؤ بمسارها Predictable، ويمكن افتراضها والتخطــيط لهــا ســلفا Predetermined. فالارتجالات Improvisations فى النص الشعرى، والألحان، والتى يخــرج عفو الخاطر فى أثناء الأداء، وكذا ما يحدث فى جــرس الــصوت Timbre (التلوين فى الصوت) من تغييرات، ويرينا ذلك علو المكانة التى يضع فيهــا الأفرو أمريكيون السمات الابتكارية والإبداعية لموسيقاهم، وأساليب عزفها.

♩ = 76 < 80 Orig. pitch + 8 st. M. K.

Axes

Solo — Be my wo - man, gal, I'll — *Chorus* be your — man.

Solo — Be my — wo - man, gal, I'll — *Chorus* be your — man.

Solo — Be my — wo - man, gal, I'll — *Chorus* be your — man.

Ev' - ry — Sun - day's dol - lar — *Chorus* in your — hand.

in your hand. Lor - dy. — *Chorus* in your — hand.

ev' - ry — Sun - day's dol - lar — *Chorus* in your — hand.

Stick to the pro - mise, gal, that — *Chorus simile* you made me.

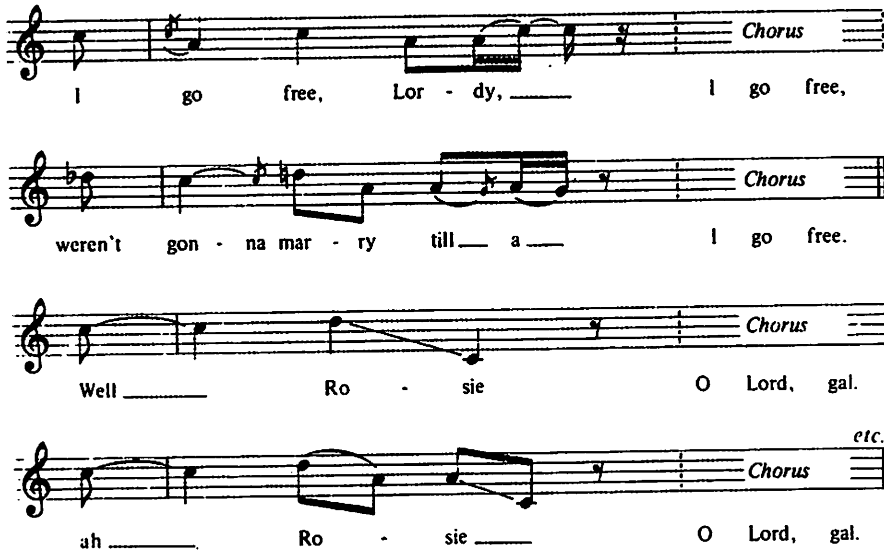
Stick to the pro - mise — gal, that — *Chorus* you made me.

Stick to the pro - mise, gal, that — *Chorus* you made me.

Weren't gon - na mar - ry till — a — *Chorus* I go free.

التدوين المعدل ٩-٤

"روزى Rosie" أغنية عمل يؤديها نزلاء سجن ولاية المسيسبى فى بلدة بارشمان **Parchman** – المسيسبى ١٩٤٧.



التدوين المعدل ٩-٤
بقية

موسيقى اللهو واللعب Music of Play

كما رأينا، يشتمل أداء الأغانى الدينية وأغانى العمل، فى تقاليد السود، على عناصر اللهو واللعب. وعلى سبيل المثال، فـرواد الكنيـسة يعجبـون بأسلوب الأداء المحبب لواعظ مفوه ذرب اللسان، وهـو يتلاعـب بالألفـاظ والإيماءات، ويصفقون إعجابا عندما يطيل المغنى المنفـرد إحـدى نغمـات الذروة، أو يظهر براعة فى ارتجال التنويعات الميلودية فى تعبيريـة قويـة. وتُظهر أغانى العمل نوعين من موقف تباعدى **Distancing Attitude** هازل تجاه العمل اليدوى، وعلى سبيل المثال: ففى أسلوب النداء والاسـتجابة **Call and Response**، يشكل هذا النوع من اللهو واللعـب بالدرجـة الموسـيقية

Pitch، والجرس **Timbre**، والإيقاع، أهم السمات الموجودة فى كل من الموسيقى الإفريقية والأفرو أمريكية.

وإذا ما كانت الموسيقى الأفروأمريكية اللاتينية، وموسيقى العمل تحتوى على عناصر من اللهو واللعب، إلا أن هدفها الرئيسى هو تقديم يد المساعدة للطقوس الدينية، وأداء العمل. وعلى النقيض من ذلك، فإن موسيقى اللهو واللعب تكون وظيفتها الأساسية هى التسلية، وهى تُؤدى بصفة أساسية للمتعة، حتى ولو كان تأثيرها تعليميا، وتطهريا **Cathartic**، أو باعثا على النشوة **Ecstatic**.

وتخيل أننا نتجول خلال بيئة من السود خارج الكنيسة بعد انتهاء القداس الذى حضرناه من قبل فى هذا الفصل، سنجد أنفسنا محاصرين بموسيقى اللهو واللعب. فالأطفال يقفزون فوق الحبل فى الشوارع الجانبية، وهم يغنون، ويقفزون فى إيقاعات منتظمة مع الحبل ويسخرون من بعضهم بعضا. ويتمشى المراهقون فى الشارع وهم ينصتون إلى مسجلاتهم المحملة بالألحان والأغانى على أقراص مدمجة بينما ينطلق أصوات باص عميقة من أجهزة الإستريو فى السيارات التى تجأر بأحدث أغانى الهيب هوب. وفى الحانات والبارات، وحفلات الشواء "الباربيكيوه **Barbecue**" تنبعث أصوات الموسيقى من المسجلات المعروفة الجوكبكس **Jukabox**(١). وعندما يهبط الليل، تقدم بعض البارات عروضا حية للتسلية – فرق محلية تعزف موسيقى

---

(١) آلة بها جهاز تسجيل يذيع الأغانى عند وضع قطع نقدية – المترجم.

البلور، أو فرق الجازكومبو Jazz Combo [1] المحلية فى إحــدى الحانــات التى تقدم عروضا حية متنوعة Fancy Nightspot. وفى مسرح وسط البلــد تجد فنانا معروفا على المستوى القومى يقدم فقرة ضمن برنامج محدد بتوقيت معين بينما تعرض الموسيقى الكلاسيكية فى حفل الهواء الطلق داخل إحــدى الحدائق، حيث العرض الأول لمقطوعات موسيقى إلكترونية من وضع مؤلف أسود يقوم بالتدريب فى الجامعة المحلية City University.

البلوز Blues

من الواضح أن الموسيقى التى تقدم فى أمريكا السوداء تتيح أعــدادا لا حصر لها – قد تصيبنا بالدوار، من الأساليب والأنواع Genres . ويركز باقى هذا الفصل على نوع واحد فقط من موسيقى اللهو واللعب الأفروأمريكية. وهى موسيقى البلوز Blues. والبلوز: هى موسيقى مألوفة للكثيرين، إلا أن ألفتها وحميميتها بين الناس يمثل مشاكل عديدة. أهمها ما يجرى حاليا من توكيــد على البلوز كموسيقى الجذور Roots Music. وإذا كان الأمــر كــذلك، إذن تكون الروك Rock هى الثمار. أو هكذا يسير الوضع فــى أفــلام الــسينما وبرامج الراديو المنتجة فى عام ٢٠٠٣ (انظر "مزيدا من الاستماع Further Listening، "ومزيدا من المــشاهدة Further Viewing فــى نهايــة هــذا الفصل)، والتى أعلنها الكونجرس فى الولايات المتحدة "عام البلوز". (وسنرى

(١) فرق جاز مكونة من عدد قليل من العازفين (ثنائى. ثلاثى. رباعى. خماسى... إلخ) وأهم الآلات الترومبيت مع الكونترباص والإيقاع – المترجم.

ما هو أكثر حول البلوز وجذور الموسيقى قرب نهاية هذا الفصل). إلا أن البلوز موسيقى قائمة بذاتها وهى ملفوفة بإحكام حول تاريخ الأفروأمريكيين وتجاربهم فى الولايات المتحدة، وتستحق أن يتم فهمها واستيعابها تحت هذا الضوء. فموسيقى البلوز ترتبط فى صميمها مع التجربة الأفرو أمريكية، ولا يمكن فهمها دون إشارة إلى تطورها التاريخى فى نطاق الثقافة الأفروأمريكية.

وهناك مساحة أخرى غائمة فى فهم موسيقى البلوز تنبع من العلاقة بين البلوز والجاز وهل البلوز جزء من الجاز؟ وهل يسرى تيار البلوز فى نهر الجاز؟ إن ذلك المجاز الشائع ليس دقيقا بالمرة. فمن الناحية التاريخية نجد أن البلوز والجاز عبارة عن طريقين رئيسيين متوازيين يعترضهما معابر. ومن الممكن فهم موسيقى البلوز كمشاعر - "البلوز **The Blues**" - وأيضا كصيغة موسيقية نوعية، والتى تولد مشاعر معقدة وشديدة التنوع، وأحسن ما يمكن وصفها به هى أنها أسلوب فنى **Technique**، وطريقة فى الصياغة، وأما موسيقيو الجاز فيطبقون أساليبهم الفنية على صيغة البلوز، مثل باقى الصيغ الموسيقية الأخرى.

وقد كان كل من مادى ووترز **Muddy Waters** (شكل ٤-٧)، هولين وولف **Howlin Wolf** (شكل ٤-١٧)، ب.ب كينج **B.B King**، ألبرت كوللينز **Albert Collins**، جون لى هوكر **John Lee Hooker** (شكل ٤-٧)، وبادى جاى **Buddy Guy** (شكل ٤-٢١)، هم الفنانين الذين برزوا

واستطاعوا الصعود إلى القمة على المستوى القومى كمغنـــى بلـــوز، وقـــد ظهروا نتاجًا لتقاليد مفعمة بالحيوية والنشاط. وخلال عقود، كانـــت الثقافـــة الموسيقية للبلوز – بمغنيها، وحاناتها الـــصاخبة فـــى الجنـــوب الأمريكـــى **Country Juke Joint**، والحانات الرخيـــصة **Barrel Houses**، وحفـــلات المدينة المؤجرة **City Rent p**، وغناء الشوارع **Street Singing** والبـــارات **Bar Scenes**، والنوادى الليلية **Night Clubs**، وردهات الفنـــادق **Lounges**، والتسجيلات، وصناعات التسجيل – جزءا مهما من الثقافة الموسيقية للـــسود فى الولايات المتحدة. وفى الستينيات، عندما تبـــدلت الأحـــوال الاجتماعيـــة والاقتصادية للأفرو أمريكيين نتيجة لحركة الحقوق المدنيـــة، ووضـــع حـــد للعزل العرقى **Desegregation**، خبا ضوء البلوز وتناقصت شـــعبيتها بـــين الأفرو أمريكيين، بينما نجد أنها أخذت تكتسب قاعدة عريضة من المتـــذوقين البيض. واليوم تدمج الثقافة الموسيقية للبلوز الموســـيقيين البـــيض والـــسود وتضم مستمعين حول العالم.

البلوز والحقيقة Blues and The Truth

أفضل المداخل إلى عالم البلوز هو كلمات الأغانى. ومن الـــصعب الكـــلام عن نصوص الأغانى بتفصيل تام، والأصعب من ذلك هو الكلام عن الموســـيقى نفسها. وكما يذكرنا تشارلز ســـيجر **Charles Seeger**، أحـــد مؤســـسى جمعيـــة الموسيقولوجيا الإثنية، قد يكون من الأكثر منطقية أن"نتموسق حـــول الموســـيقى **Music about Music**" حول الموسيقى بدلا عن الكلام عنهـــا (ســـيجر ١٩٧٧:

١٦). وقد يحدث ذلك فى ثقافة البلوز الموسيقية عندما تكون الجلسة غير رسمية، أى عندما يتجاوب مغنٍ مع مغنٍ آخر بغناء مقاطع شعرية من ارتجاله. وهناك نوع آخر من التجارب مع البلوز وهو الرقص. فالراقصون والمستمعون كقاعدة ليس لديهم اهتمام بأى وجهة نظر نقدية واضحة تجاه البلوز.



شكل (٧-٤)

(مادى وترز **Mudy Waters**). يستريح بعد أغانيه فى مهرجان آن أربور **An Arbor** لموسيقى البلوز ١٩٦٩. (ماكنلى مورجا فيلد **Mckinlery Morgan Field**).



شكل (٤-٨)

الأصل ليزى بل لوكاس **Lazy Bill Lucas**. مينيا بوليس **Minneapolis** - مينيسوتا **Minnesota1968**.

وعند الحديث عن الأدب الشفهى (الأدب كما يبدو من خـــلال الكـــلام العادى أو الغناء، والذى يسرى بين الأجيال دون كتابة موسيقى أو تـــدوينها) بصفة عامة، يشير دينيس تيدلوك **Dennis Tedlock**[1] إلى ذلك التناقض فى سخرية رقيقة:

".. فى الثقافات الشفهية الأولية، يقتـــصر أعـــضاؤها أنفـــسهم علـــى ملاحظات مختصرة حول مختلف أنواع الأداء عندما يقولون شيئا فى جميـــع الأحوال، ومثل تلك الملاحظات سرعان ما يتم نسيانها. ولا يوجد ما يـــشبه الأداء الشفهى لخطب أو أحاديث عظيمة كما كان فى الماضى (تيدلوك **Ted lock** ١٩٧٧: ٥١٦).

إن الاستجابة الأكثر شيوعا لموسيقى البلوز هى الإحـــساس الـــداخلى **Feeling In The Gut**، والرقص على الواحدة **To The Beat**، والتعبير عن الاستحسان بإيماءة من الرأس، مع الصياح بكلمات الاستحسان من قبيل: حقا **That's Right**، لقد حققتها **You Got It**، هذا هـــو الـــصدق **That's The Truth** وليس مثل استجابة المسيحى الأسود للوعظ أو الأغنيـــة الإنجيليـــة. فأغنية بلوز عميقة ذات مستوى جيد تترك لديك شعورا بأنك قد استمعت إلى الصدق حيث لم يعد هناك ما يقال.

إلا أن هناك الكثير مما يمكن قوله حول كلمات أغانى البلوز، فالكلمات وهى تنتقل من معنى إلى الآخر لقطعه عمله **coin** تنتقل بين مختلف الأيدى،

---

(١) (ولد عام ١٩٣٩) أستاذ أمريكى بجامعة نيويورك وباحث أنثروبولوجى قدير – المترجم.

فتصبح أكثر شحذا ونعومة **Honed** فى تعبيرها المقتصد والصادق. ومن الممكن الاستجابة لكلمات الأغانى فى شكل كلام حولها. وعلاوة على ذلك، فالأشعار الغنائية للبلوز لها شرعية كونها تعتبر أدبًا جادًا. كما كتب كل من نقاد الأدب: كلينث بروكس **Cleanth Brooks**،[1] ر.و.ب. لويس **R.W.B. Lewis**[2]، روبرت بين وارين **Robert Penn Warren**[3].

"... فى عالم الموسيقى، ترسخ الاعتراف بموسيقى البلوز كفن تماما، إلا أن التخلى عن قيمتها كفن موسيقى، يجعلنا نجزم أنها تمثل كيانا من الفن الشعرى يعتبر فريدا فى نوعه وقويا "ولا يوجد فى أمريكا – ربما فيما عدا أغانى الزنوج الحزينة **Black Spiritual** ما يمكنه أن يطاوله، وكثير من الشعر المعترف به كأدب عند البيض والسود، يبدو فاترا إلى جانبه:"بروكس **Brooks**، لويس **Lewis**، ووارين ? **Warren 1973:**، **2759**).

القرص المدمج ١:٢٦

أغنية بلوز الفتى المسكين **Poor Boy Blues** يؤديها ثلاثى ليزى بيل لوكاس **Lazy Bill Lucas Trio** تسجيل ميدانى لجيف تود تيتون – مينيا بوليس، مينيسوتا ١٩٧٠.

---

(١) (١٩٠٦– ١٩٩٤) ناقد أدبي كبير ارتبط اسمه بموجة النقد الحديث فى منتصف القرن العشرين، وفى الثورة التى أحدثها فى تدريس الشعر فى التعليم العالى – المترجم.

(٢) (١٩١٧–٢٠٠٢) ناقد أمريكى وأستاذ بجامعة يل – منح جائزة بوليترز عام ١٩٧٦ – المترجم.

(٣) (١٩٠٥– ١٩٨٩) شاعر أمريكى وروائى وناقد – أحد مؤسسى حركة النقد الحديث – المترجم.

وكبداية، دعنا نلق نظرة متفحصة على أداء بلوز واحد، وهـو Poor Boy Blues (بلوز الفتى المسكين)[1] من فرقة البلوز لليـزى بيـل لوكـاس Lazy bill Lucas (شكل ٤-٨)، والمغنى هنا هوبيل لوكاس ويصاحب نفسه على جيتار كهربى. كما يـصاحبه عازفـان الأول علـى جيتـار صـوتى Acoustic Guitar [2]، والثانى على الطبول فلتـستمع إلـى التـسجيل الآن (القرص المدمج١، تراك ٢٦)، وتفحص دليل الاستماع بانتباه، مـع انتبـاه خاص للشعر الغنائى.

الاستجابة للشعر الغنائى فى أغنية بلوز الفتى المسكين Poor Boy Blues

لم يكن اختيارى لأغنية "بلوز الفتى المسكين" بسبب تميز كلماتها، فهى كلمات نموذجية Typical. وبالنسبة إلىّ، فبعض منها جيد، وبعـضها لـيس كذلك. وبعضها يصلح كنص وبعضها الآخر لا يرقى إلـى مـستوى نـص أغنية. " أنا مجرد شخص مسكين أيها الناس، لا يمكننى حتى كتابة اسمى"... كلمات تحدث استجابة أوتوماتيكية من التعاطف نحو الفتى المسكين، إلا أنها ليست الاستجابة العميقة، ولكن ما العجب فى ذلك Heck، فكل واحد منا لديه

---

(١) Poor Boy Blues, Long Away From Home: أغنية بلوز تراثية، لا يعرف مؤلفها، وهى مثل أى أغنية بلوز هناك تنويع كبير فى الميلوديا والنص الشعرى مع تغير المؤدين، وهى واحدة من أقدم أغنيات ذلك النوع، وغالبا ما يصاحبها جيتار من نوع خاص (جيتار انزلاقى Slide Guitar تتغير فيه الدرجة مع انزلاق الإصبع على الأوتار) – المترجم.

(٢) نوع من الجيتار ذو تجويف وصندوق صوت أكبر من الجيتار العادى لتضخيم الصوت – المترجم.

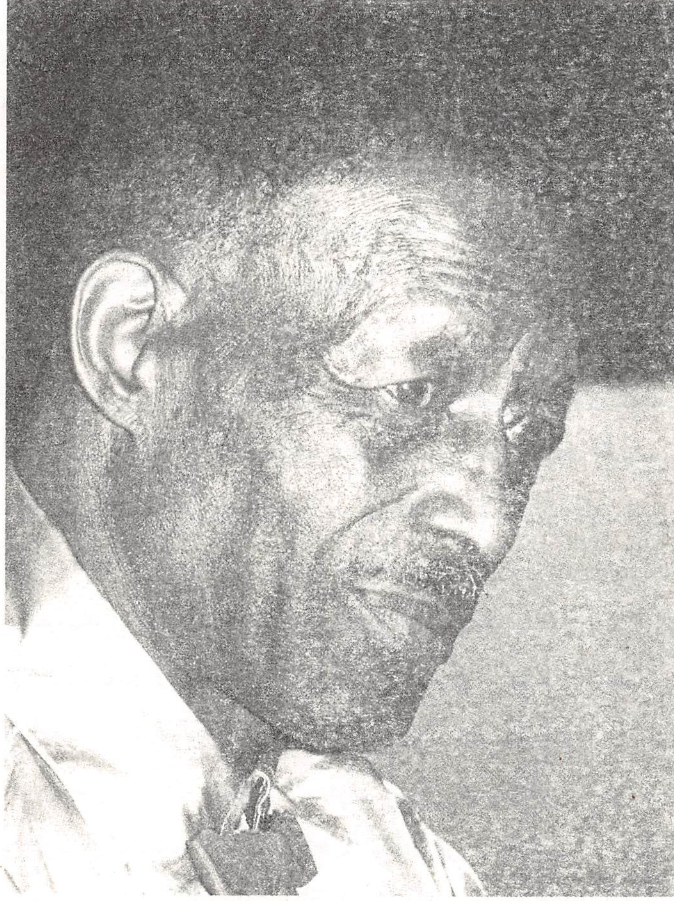
مشاكله، إلا أنه عندما يتكرر البيت أجد أننى قد أصبحت قلقا لمعرفة كيف سينتهى المقطع الشعرى Stanza. " إن الحروف الهجائية تبدو كلمات فى نظرى متشابهة تحيلنى إلى صورة ذهنية ذات هجائية عجيبة تبدو حروفها كلها متشابهة أو أن الفروق فى أشكالها لا معنى لها. والصورة واضحة وتغمرنى بتأثيرها. وقد يكون الغنى المسكين أميا لا يعرف القراءة أو الكتابة، إلا أنه يتميز بقدر من الإدراك الحسى **Perceptive**.

ولا تنجح الصورة نفسها، فى إحداث التأثير المطلوب، بل إن تأخير أهم كلمة فى البيت، وهى كلمة **Same**، والتأثير الذى تحدثه قافيتها مع كلمة **Name**(١).

وقد أخبرنى مغنى البلوز إيدى سون هاوس، **Eddie "Son" House** (شكل ٤-٩) عن كيفية وضعه للمقاطع الشعرية البلوز معا:

---

(١) النص الأصلى **I'm just a poor boy; people .I Can't ever write my name .I'm Just a poor; people, I can't even write my name .Every letter in the alphabet to me They look the same** – المترجم . (١٩٠٢-١٩٨٨) مغنى بلوز أمريكى وعازف جيتار، كان رائدا فى ابتكار أسلوب جديد فى الغناء عبارة إيقاعات متكررة **repetitive rhythms** بمساعدة جيتار انزلاقى **Slide guitar** (تتغير فيه للدرجة **pitch** مع تغير وضع الإصبع على القدر بالانزلاق)، واحتوى غناؤه على دمج العناصر من موسيقى الزنوج الحزينة **spiritual** والموسيقى الإنجيلية للجنوب كان له تأثير كبير على مادى وترز **Muddy Waters** وروبرت جونسون **Robert Johnson** – المترجم.



المغنى إدى سون هاوس **Eddie "Son" House** مينيا بوليس **Minea polis**، مينيسوتا **Minnesota 1971**

"... كان لدى إحساس كافٍ كى أحاول وضع قافية من المقطع **Em** فهو يلقى قبولا عند البعض (تيتون **Titon 1994: 47**) والمستمع غالبا ما يكون فى حالة توقع للقافية، والتى تكون أشد تأثيرا من القفلة غير المقفاة **Unrhymed Close**، خصوصًا لأن نهاية القافية فى البلوز، دائما ما تقع على

مقطع لفظى مشدد **An Accented Syllable**. إننى لم أتجاوب مع البيت الذى يقول **"Mother Died When I Was A baby "** (ماتت أمى وأنا رضـــيع)؛ فأنا بطبيعتى أقاوم العبارات العاطفية. وليس ذلك لأننى أظن نفسى على هذا القدر من الخشونة والصلابة، بل أفضل كثيرا العبارة التى تنهى البيت "أمـــا أبى فلم أره قط **Father I'm ever Seen**". وينبع التأثير هنا من التباين بـــين العاطفة نحو الأم التى ماتت بالفعل وبين الأب الذى قد يكون هو الآخر قـــد لقى حتفه وفى صورة الأب الذى لم يره الفتى على الإطلاق يكمن المعنـــى اللغز وراء عدم معرفة الأب والأم، فالأمر ليس مجرد فقد الحـــب، فـــالفتى المسكين نشأ فى رعاية أقرباء يحبونه، بل فقدان الهوية ذاتها فبدون معرفـــة الأب والأم لا يمكنك أن تعرف نفسك تماما. إن هذا هو الرعب الحقيقى فـــى حياة الفتى المسكين. "كلما فكرت فى أننى أبكم، يدفعنى ذلك إلى الرغبة فـــى الصراخ" إن ذلك لفكرة مبتذلة حقا؛ فالقافية قد تكون مقحمة، حسن، فالأصرخ كما أنى لا أتجاوب مع المقطع الشعرى الثالث عند سماعه، إلا أننى عنـــدما أفكر فيه، يبدو من اللافت للنظر أن يقول الفتى المـــسكين إنـــه بـــدأ يتلقـــى الإهانات والتوبيخ الشديد **Catch Hell**[(١)] منذ أن بلغ الحادية عشرة أو الثانية عشرة من عمره. وأظن أنه كان يتلقى التوبيخ من يومه إلا أنه لم يتحقق من ذلك إلا عندما كان فى تلك السن، وهى نقطة جوهرية إلا أنها أقـــل مـــن أن تلاحظ فى أثناء الأداء. وكان علىّ أن أغنيها عدة مرات بنفسى حتى أتـــذوق ذلك الملمح فيها.

---

(١) المقطع الشعرى الثالث فى الأصل:

Ever Since I was the age around eleven or Twelve.
Ever Since I was the age around eleven or Twelve.
I Just been a poor boy; ain,t Caught no thing but hell.

والمقطع الشعرى الأخير يخوض مخاطرة كبيرة بنزعته العاطفية، فهو يستعيد ذكريات عيد الميلاد (الكريسماس)، إلا أنه ينجح باستخدامه نبرة عملية: " عندما كنت طفلا لم يترك لى سانتا كلوز (بابا نويل) لعبة واحدة **When I Was a Child Santa Claus Never Left One Toy** تبدد لزوجة المشهد. فسانتا كلوز لم يترك لعبة على الإطلاق لمخلوق، إلا أن الطفل الذى يؤمن بسانتا كلوز، يمكنه الاستمتاع بعالم البراءة عندما تكون الهدية جائزة للأولاد والبنات الصالحين. وإذا لم يستطع الإيمان بسانتا، فإننى أتساءل عما إذا كان قد نال على الإطلاق جزءا من السعادة البريئة التى يحتاجها الناس فى سنواتهم الباكرة، وفى جرعات كبيرة، إذا ما كانوا سيحيون حياة بناءة. أو قد يكون الموضوع خلاف ذلك تماما: فهو يؤمن بسانتا، إلا أن سانتا لم يعطه لعبة قط، فهو لا يؤمن به بكل بساطة.

وتأتى الأغنية الآن إلى البيت الأخير فى النص، وهو تضرع. وكلمة أنت **You** موجهة مباشرة: إذا كان لديك قدر من رحمة، فأظهرها للفتى المسكين. ترى هل إذا ما سمعت ذلك من مغنٍ أعمى فى الشارع، هل ستضع بعض النقود فى وعائه، وهل الأكثر احتمالاً أن تبدى رحمتك للفتى المسكين أكثر مما تبديه لشخص عاثر الحظ يعترضك فى الطريق ويسألك بعض الفكة؟ والأغنية ستؤثر فى بعض الناس بصفتها مشحونة عاطفيا، إلا أنها عاطفة هشة سرعان ما تتبدد بمجرد ما يتم الاستدعاء. لقد نادى ت. س. إليوت **T.S. Eliot**[1] بمقولة كان لها تأثيرها البالغ على نطاق واسع فيما نحن

---

(١) (١٨٨٨-١٩٦٥) الشاعر والناقد الإنجليزى ذائع الصيت – المترجم.

بصدده".. فى العمل الأدبى لا بد لأى عاطفة قوية من وجود مترابط موضوعى Objective Correlative "، أى إن العمل نفسه لا بد أن يبين لنا أن هناك سببًا قويًا للعاطفة (إليوت Eliot (1920 - 1964)) ترى هل كشفت "بلوز الفتى المسكين" لديك عن سبب وجيه للرحمة؟ وهل ما قيل لك كان هو الصدق بعينه، أم كان الأمر سخرية من غبائك..؟

الاستماع بانتباه

بلوز الفتى المسكين Poor Boy blues

القرص المدمج ١: ٢٦

قراءة العداد	التعليق	الشعر الغنائى
0:00	مقدمة آلية يقودها الجيتار	أنا مجرد فتى فقير، أيها الناس إننى لا أستطيع حتى كتابة اسمى أنا مجرد فتى فقير، أيها الناس، إننى لا أستطيع حتى كتابة اسمى، إن الحروف الهجائية كلها تبدو متشابهة أمام عينى.

0:13	يغنى لوكـــاس المقطـــع الشعرى الأول وتـــؤدى الطبول موتيفات طويلـــة – قصيرة؛ فـــى المقـــام الأول، وأيضا الجيتار دا – دا – دا -Da- da- da,Da- da-da عنـــدما يـــصمت لوكـــاس بـــين الأبيات.	
0:50	يغنى لوكـــاس المقطـــع الشعرى٢ والمـــصاحبة مثل المقطع الشعرى ١	ماتت أمى عندما كنـــت رضيعا، ولم أر أبى قط عندما أفكر كيف أنا أبكم هكذا، تنتابى الرغبة فى الصراخ.
1:26	يغنى لوكـــاس المقطـــع الشعرى ٣ تبادل العزف بين جيتـــارين. عنـــدما يـــصمت لوكـــاس بـــين الأبيات	منذ ذلك الوقت كنـــت فى حوالى الحاديـــة أو الثانية عشرة. منذ ذلك الوقت كنـــت فى حوالى الحاديـــة أو

		الثانية عشرة كنت مجرد فتى فقير، لم أكن سوى فتى فقير، ولم أعرف شيئا سوى الإهانات والتوبيخ
1:59	يتكلم لوكاس فى إشارة إلى فاصل آلى تغنى جملة "Lay Your Racket" اعزف آلتك	اعزف آلتك أيها الفتى، اعزف آلتك
2:03	فاصل آلى بطول المقطع شعرى. موتيفات دا – دا – دا على الجيتار فى المقام الأول	رحمتك يا رب
2:36	يغنى لوكاس المقطع الشعر ٤	عندما كنت طفلاً، لم يترك لى سانتا كلوز (بابا نويل) لعبة واحدة عندما كنت طفلاً لم يترك لى سانتا كلوز

		لعبة واحدة لـــو كـــان هناك رحمة أرجـــو أن تنـــزل علـــى الفتـــى المسكين

بإذن من ويليام لوكاس William Lucas

السيرة الذاتية والبلوز

لقد تعرضنا للكلمات فى سياق عريض باللغة الإنجليزية. وإذا ما أخذنا فى الحسبان تأثير "بلوز الفتى المسكين" على مستمع أكثر تعميما، فقد يأخذنا ذلك نحو مفهوم أكثر اتساعا ترى ما الذى تعنيه الكلمات لشخص مـــا فـــى نطاق الثقافة الموسيقية للبلوز؟ وما الذى تعنيه لمغنٍ مثل ليزى لوكاس Lazy bill Lucas؟ هل تشير كلمة أنا I فى تلك الأغنية إلى لوكاس؟ وباختصار، ما العلاقة بين الأغنية والمغنى؟ وقد كان للتماثل والتوافق بين كلمات أغـــانى البلوز وحياة المغنين سحره الجاذب على كل من يكتب حول البلوز، أكثر من أى موضوع آخر، وبصفة عامة فقد اتخذت صورة مغنى البلوز كمينستريل متجول **Wandering Minstrel**[1]، والشاعر الحكـــواتى الأعمـــى **Bard**، والعبقرى الذى لم يتلق تعليما، شـــكلا مثاليـــا، وطبقـــا لـــرأى "صـــامويل

---

(١) طائفة المغنين والرواة الجوالة فى أوروبا فى العصور الوسطى – القرنين ١٢-١٣، وقد حل مكانهم طائفة التروبادور **Trombadomrs** – المترجم.

تشارترز **Samuel Charters**[1] : "... ليس هناك شخصية رومانتيكية فـــى الموسيقى الشعبية أكثر من رجل البلوز **Blues Man**، بكل ما يحمله اللفظ من معانٍ، وإنها ليست رومانتيكية مزيفة ..." (١٩٧٧: ١١٢). والنتيجة هى أن معظم الكتب التى وضعت عن البلوز قد تمت صياغتها على أساس سير حياة **Biographically**. وقد تطرقت بعض الكتب وذهبت بعيدا لاستقاء الحقـــائق حول نواح أخرى غامضة من حياة مغنى البلوز وشخـــصياتهم مـــن واقـــع الأشعار الغنائية فى أغانيهم المسجلة. ومن ناحية أخرى، فيندر أن تجد سير حياة لمغنى البلوز من واقع كلماتهم (انظر علـــى ســـبيل المثـــال برونـــوغ **Brunoghe 1964**، وتيتون **Titon 1974**). وإذا ما قرأنا بإمعان ســـير حيـــاة هؤلاء المغنين على لسانهم وعلى نحو سليم، سيمكننا ذلك من فهمها على نحو أكثر اعتمادية، ومن واقع التعبيرات الشخصية لمغنى البلوز نفسه، مما تتيحه أشعار الأغانى لنا، لأن تلك الأشعار غالبا ما يتم اســـتعارتها مـــن التـــراث الشعبى. ومع ذلك، يفترض معظم الناس أن كلمات أغانى البلوز غالبـــا مـــا تتناول المغنى نفسه. وقد كتب بول أوليفر **Paul Oliver** على سبيل المثـــال قائلاً "...إحدى خصائص البلوز أنها على درجة عالية من السمات الشخصية **personalized** – فمغنو البلوز دائما ما يغنون عن أنفسهم تقريبـــا (أوليفـــر **Oliver 1998 :33**). وإذا ما كان ذلك حقيقيا، فإن "بلوز الفتى الفقير" لابد أن تعكس حياة ليزى بيل لوكاس وأفكاره.

---

(١) (ولد عام ١٩٢٩) مؤرخ موسيقى أمريكى وشاعر ترجع شهرته إلى الكتب التى وضعها عن موسيقى الجاز والبلوز – طرد من جامعة هارفارد لنشاطه السياسى – المترجم.

لقد كنت صديقا مقربا لبيل لوكاس على مدار ست سنوات، حيث كنت أعزف الجيتار فى فرقته لمدة سنتين. وخلال صداقتى معه، قمـت بتـسجيل ذكرياته عن حياته، وقمت بتحريرها وأعددتها للنشر فـى أول إصـدار... "لبلوزبلا حدود Blues Unlimited" (تيتون Titon 1969)، وهـى صـحيفة بحثية إنجليزية لموسيقى البلوز، وفيما بعد كمـصاحب لـه عنـد تـسجيله أول أسطوانة أمريكية (٣٣لفة Lp) (تيتـون P١٩٧٤). ولنلـقِ نظـرة إذن على أجزاء من سيرة حياة لوكاس لنر إذا ما كانت "بلوز الفتـى المـسكين" تتحدث عنه.

سيرة حياة بيل لوكاس Bill Lucas

مغنى بلوز (١٩١٨-١٩٨٢)

"... ولدت بمدينة وين Wynne بولاية أركانساس Arkansas فى ٢٩ مايو ١٩١٨. ولم أسمع أمى قط وهى تحدثنى عن تاريخ ميلادى بالـضبط. وربما كانت فى حالة من القلق فى ذلك الوقت ولا تريد أن تذكر تلك الأيام. ولى شقيقتان وثلاثة أشقاء، وكان ترتيبى الثالث بين شقيقتىَّ ، وثالث أصغر الأبناء. يمكننى أن أتذكر أنه كانت لدى مشاكل منذ ذلك الوقت فـى قـدرتى على الإبصار. وقد أخبرنى الأطباء أن المشكلة تكمن فى أعـصاب العـين. فكان يمكننى رؤية الأشكال، والألوان، ومعرفة الضوء والعتمة، إلا أنه كان يصعب علىّ تركيز النظر، ولم تفلح النظارات فى إصلاح ذلك العيب. وربما

كان هناك احتمال إصلاحه بإجراء عملية، إلا أنه كان هناك احتمال أن أفقد بصرى تماما، ولم يمكننى المخاطرة بذلك.

كان والدى مزارعا من وين **Wynne** يعمل خارج الإقليم. وكان يعمل بنظام المناصفة للمحصول (المناصفة **Halvers**: نظام المشاركة فى المحاصيل، وفيه يوفر صاحب الأرض كوخا، وأدوات، ومعدات والبذور، والماشية والغذاء، والوقود الخشبى، ونصف كمية الأسمدة، فى نظير حصوله على نصف المحصول والعمالة). وفى عام ١٩٢٢ انتقل إلى مدينة شورت بند **Short Bend** بولاية أركانساس بحثا عن مستوى معيشة أفضل. وقد أخبره كثير من جيرانه وأصدقائه الذين وفدوا إلى ميسورى **Missouri** بحثا عن رغد الحياة هناك. كنا خلال سنتين أو ثلاث ننتقل من مزرعة إلى أخرى. وفى بعض المزارع كانت المحاصيل وافرة، حسب نوعية التربة. كما كانت هناك أراضٍ أخرى تكون التربة بها رملية، ولم يكن ذلك مناسبًا للزراعة، أما فى أراضى المستنقعات، تلك التربة السوداء، فكانت التربة صالحة للزراعة. وكما تعلم إن كنت ممن يعملون بنظام المشاركة فى محاصيل القطن والقمح فلابد من البحث عن أفضل الأراضى، وأفضل الظروف للإعاشة، ولذا كان يمكنك الانتقال ما دام لم تجد إيجارات مناسبة فى المكان. ولذا فقد انتقلت أسرتى إلى بلدة أدفانس **Advance** بولاية ميسورى فى عام ١٩٢٤. وقد انتقلنا ليلاً، على أن ذلك لا يعنى أننا فررنا من المكان. وقد حملنا منقولاتنا كلها فى عربة، ولحقنا بقطار العاشرة وكانت تلك هى المرة الأولى التى أركب فيها القطار، وقد أحببته كثيرا فى ذلك

الوقت. وكانت أدڤانس تبعد حوالى خمسة وعشرين ميلاً غرب النهر، وكانت تقع بجوار خط السكك الحديدية مباشرة، بعيدا عن الطريق السريع. وهى بلدة صغيرة يبلغ عدد سكانها خمسمائة فرد، كانت تتكون من محلين للبقالة ومركز للبريد ملحق به صالون (بار) أيضا. ولم نكن نذهب إلى البلدة كثيرا فيما عدا أيام السبت. وفى الصيف كنا نذهب هناك مرة فى الأسبوع لشراء الخضراوات والبطيخ والكرنب من بائعى العربات ولوازم البيت.

أراد والدى أن يقتنى مزرعة خاصة به، إلا أن ذلك كان من المستحيلات. فقد كان حلما. فلم يكن لديه ما يكفى من نقود لشرائها، كما لم يكن هناك أى مجال لقروض مثل أيامنا هذه. إلا أنه كان لدينا ماشيتنا، وقطيعنا من الخنازير، فكنا نمتلك حوالى ثلاث عشرة بقرة للحليب، ودجاج ليجهورن **Leghorn** ينتج كميات وافرة من البيض. وكنا على مستوى معيشة أفضل كثيرا من جيراننا، حيث كنا أحيانا ما نقايض بيضنا بأشياء ليست لدينا. وقد حاولت تعلم كيفية حلب الأبقار إلا أننى لم أفلح فى ذلك على الإطلاق، ولذا لم أعتمد على أهلى كثيرا فى أعمال المزرعة. فلم أكن أجيد شيئا سوى أن أكون جليس أطفال لا غير. كان حولى الكثير من آلات الجيتار، إلا أن والدى اشترى لى واحدا عام ١٩٣٠، وأتذكر ذلك جيدا، وكأن ذلك قد وقع بالأمس، وقد باع خنزيرا من أجل ذلك. كانت النقود شحيحة هناك، ولم يكن لدينا نقود. وكان صاحب الجيتار قد طلب ٧ دولارات ثمنا له، ولم يكن لدينا النقود، ولكن كان لدينا الكثير من الخنازير. وكان لدى جيراننا بعض الفتية ممن يعزفون الجيتار، وقد علمونى العزف عليه. ولم

يكن عليّ سوى ملاحظتهم وهم يعزفون، وقد تعلمت مما سمعته حولى. وكنت أحاول العزف بعد ذهاب الأولاد، وكان من الأسهل لى أن أعزف نوتات مفردة بدلاً عن تآلفات Chords[1] وحتى الآن فإننى لا أستخدم سوى إصبعين لعزف الجيتار، فهل أعزف الجيتار مثل باقى الناس. وقد أردت أن أعزف الجيتار لأننى أحب الضوضاء وأجد جمالاً فى صوتها...

وبعد أن تمكنت من عزف الجيتار واستطعت أن أحرز تقدما فيه، لحن أو اثنين من هنا وهناك، قرر والداىّ أنه قد يكون ذلك وسيلة جيدة لكسب العيش. وهما كانا يعرفان طوال الوقت أننى أريد أن أتخذه مهنة، ولما أحرزت تقدما صادق الاثنان على مطلبى ذلك. إلا أنهما قالا لى إننى لابد أن أكون كبيرا بما يكفى لكى أتخذه مهنتى، وليس لقطع الأوتار وإتلافها..

وقد اشترى لى والدى بيانو عام ١٩٣٢ هدية كريسماس، ولقد كان ذلك أسعد كريسماس مر بى فى حياتى. وهو لم يضطر إلى بيع خنازير لذلك، فقد دفع نقودا، ووضعه فى الصيدلية المجاورة لبيتنا. وكان من النوع القائم **Upright** (الرأسى)، وقد كان مجهزا من قبل ليعمل كبيانو عازف **Piano Play**[2]، إلا أنه تم نزع أحشائه كلها. ولحسن الحظ أنه كان لدينا فى

---

(١) عدة نغمات متزامنة – ولذا فالهارمونية هى فن بناء التآلفات **Chord Structure** – المترجم.

(٢) البيانو العازف مزود بجهاز يتم تحريك الأصابع من خلاله بواسطة هواء مضغوط ودواسات **Pedals** أو دوائر كهربية. ويمر الهواء من خلال شرائط ورقية تتحرك على أسطوانات. وتلك الثقوب تناظر نوتات القطعة المطلوب عزفها. وعادة ما تكون الشرائط المثقوبة مناظرة لنوتات يؤديها عازف شهير فى تسجيل ثم يتم استنساخها فيما بعد. والاسم التجارى لهذا النوع من البيانو هو بيانولا **Pianola** وقد ظل شائعا حتى الأربعينيات من القرن العشرين – المترجم.

ذلك الوقت أرغن من النوع الذى يتم دفع الهواء فيه من خلال مضخة **Pump Organ**، فى نفس الوقت الذي حصلت فيه على الجيتار تقريبا، وكانت إحدى جاراتنا تنتقل من منزلها فأهدته إلينا. وكان الأرغن ببدالين وعند العزف عليه كنت كمن يركب دراجة. ولذا لم أستغرق وقتا طويلاً فى دق عدة نغمات على البيانو.

لم أكن أعرف ما هى التآلفات التى أخرجها على البيانو وقد حصلنا على كتاب بسيط للمبتدئين عن السلالم الموسيقية، يمكنك من تتبع لوحة مفاتيح البيانو، ويخبرك بالتآلفات كلها. وكانت حروف الكتاب كبيرة الحجم، لذلك فقد تمكنت من قراءتها. كنت أريد أن أتعلم الموسيقى ولكن باقى الكتب كانت حروفها صغيرة للغاية ولم أستطع قراءتها، وهذا هو سبب عدم تعلمى قراءة الموسيقى.

وعلى الرغم من أننى تعلمت حروف الهجاء فى منزلى، فإن والدى قد علمنى قبل باقى الأولاد، كما اعتدت الذهاب إلى المدرسة، إلا أن ذلك كان لمجرد الوجود مع أولاد آخرين، وفى بعض الأحيان كان الأولاد يعلموننى. وكنت على قدر من الذكاء، مكننى من التقاط المعلومات؛ كان لدى الكثير من سرعة الخاطر التى ورثتها عن أمى.

وهكذا كنت أدق على البيانو كيفما اتفق حتى عام ١٩٣٦، عندما نزحنا إلى مدينة كيب جيراردو **Cape Girardeau**، بولاية ميسورى، كان علىّ أن أترك البيانو، فلم يكن لدينا له مكان، وقد بكيت كثيرًا. وكان ذلك عندما بدأت

عزف الجيتار على نواصى الشوارع. كان والدى يعمل نهارا، وكان الانتقال هو فكرته بحثا عن ظروف معيشية أفضل. لقد نسيت ماذا كان يعمل. أظن أنه كان يعمل فى أحد مخازن الفحم. وقد مكثنا فى منزل شقيقتى، وكانت إحدى شقيقاتى الكبار التى تزوجت. إلا أنه كان علينا العودة إلى بلدة كوميرس Commerce فى ميسورى. فلم يستطع والدى أن يعيلنا فى كيب جيراردو، ولذا لجأنا إلى التجارة ولم يكن أمام أبى من سبيل سوى ذلك، فالبلدة كانت صغيرة (سكانها حوالى ٣٠٠)، ولم يكن هناك مكان للعمل فى مزرعة. إلا أننى أتذكر ما الذى كنا نفعله فى هذا الوقت.

فى تلك الأيام لم أكن أعرف الكثير عن البلوز. كانت توجد محطة إذاعة قريبة ولكنهم لم يكونوا يقدمون سوى موسيقات لفرق ضخمة وموسيقى ريفية Country مع موسيقى غربية. ولم نكن نسميها فى ذلك الوقت موسيقى ريفية وموسيقى غربية، بل كنا نطلق عليها موسيقى الهيلبيلى **Hillbilly Music**. وكانت تلك الأنواع شائعة هناك، ولذا عزفت موسيقى الهيل بيلى على الجيتار وغنيت أغانى من قبيل **She'll be Coming Round The Mountain** (ستأتى قرب الجبل)، و**It Ain't Gonna Rain Again** (لن تمطر ثانية)، و **Wabash Cannonball** (القطار الخيالى)، وكلها أغان شعبية مشهورة. أما اللحظات الوحيدة التى كنت أستمع فيها إلى أى بلوز، كانت عندما كنا نذهب إلى المطاعم، حيث كانت هناك تسجيلات فى الفونوغراف الآلى "الجوكبوكس" **Jukbox**، وكان والدى لديه فونوغراف يدوى وعدة أسطوانات، فكنا نسمع فى المنزل أغانى البلوز التى يؤديها بيتى ويتسترو

Peetie Wheatstraw[١] وســـكرابر بلاكويـــل Scapper Blackwell[٢]، وكورتيز جونز Curtis Jones[٣] – الكبير، وهى الأغانى القديمة كما تعلم، كما كنت أستمع فى منازل جيراننا إلى أغانى بيسى سميث Bessie Smith[٤]، ودادى ستوفبايب Daddy Stovepipe[٥]، وبلايند ليمون Blind Lemon[٦].

فى ذلك الوقت لم يكن لدى أى معرفة بالموسيقى. إلا أننى أحببت كل ما سمعته. بل حتى أحببت أغانى الهيلبيلى. وعندما سمعت البلـــوز أحببـــت البلوز، إلا أننى أحببت موسيقاها فقط، ونصوصها المنمقة. وعندما عزفـــت على نواصى الشوارع، كنت أعزف فى الغالب الموسيقى الشعبية للبـــيض، وعلى ما يبدو كانت تلك هى الموسيقى التى يفضلونها، موسيقى الهيلبيلـــى. ولذا كنت أعزفها لأننى كنت أسمعها طوال الوقت من الراديو، فلم يكن مـــن الصعب أداؤها بالنسبة إلىّ. والغريب أن موسيقى البلوز لم تلفـــت نظـــرى وتهزنى من الأعماق إلا عنـــدما ســـمعت بـــيج بيـــل برونـــزى Big Bill Broonzy[٧]، وأردت أن أعزف الجيتار بأسلوب البلوز مثله.

---

(١) (١٩٠٢–١٩٤١) اسمه الأصلى ويليام بانش William Bunch – المترجم.
(٢) (١٩٠٣–١٩٦٢) – المترجم.
(٣) (١٩٠٦–١٩٧١) – المترجم.
(٤) (١٨٩٤–١٩٣٧) – المترجم.
(٥) (١٨٦٧–١٩٦٣) اسمه الأصلى Johnny Waston – المترجم.
(٦) (١٨٩٣–١٩٢٩) اسمه الكامل Blind Lemon Jefferson – المترجم.
(٧) (١٨٩٨–١٩٥٨) مغنى بلوز أفروأمريكى وشاعر وعازف جيتـــار، كـــان غزيـــر الإنتاج – المترجم.

فقدنا والدتنا عام ١٩٣٩. وقد دفناها في كوميرس Commerce وغادرنا كوميرس بعد وفاتها. وتوجه والدى إلى سانت لويس عام ١٩٤٠، وظل يحاول أن يجد ظروفا معيشية أفضل. وفى تلك السنة أحضرنى إلى سانت لويس وهناك قابلت بيج جو ويليامز Big Joe Williams[(١)]. وفى ذلك الوقت لم يكن يعزف فى البارات أو الحانات، كان مجرد عازف يجوب الشوارع. وقد ارتضى أن أشاركه العزف واعتبرت ذلك شرفا عظيما، فقد كنت سمعت تسجيلاته لموسيقى البلوز عندما كنت لا أزال فى الجنوب. وهكذا أخذنا نعزف البلوز فى الشارع.

إلا أننى لم أمكث فى سانت لويس طويلاً. ووصلنا أنا وأبى إلى نيويورك علم ١٩٤١ (بعد يوم واحد من رأس السنة) وكان سونى بوى ويليامسون Sonny Boy WIllimason (عازف الهارمونيكا جون لى ويليامسون John Lee Williamson[(٢)] أول موسيقى أقابله هناك. وقد قابلته فى شارع ماكسويل Maxwell Street، حيث كان التجار يعرضون كل بضائعهم فى الشارع، حيث يمكنك أن تشترى أى شىء تحتاجه يوم الأحد، مثلما يمكنك أن تفعل يوم الاثنين أيضا. فكانت هناك أصناف البقالة، والملابس، والخردوات، والأجهزة معروضة على قارعة الطريق، حيث يمكن للرائحين والغادين أن يشاهدوا البضاعة ويبحثوا عن صفقات. ولقد كان ذلك مكانا ممتازا للعزف حتى تدخلت الشرطة ومنعتنا. وقد عزفت كثيرا مع

---

(١) (١٩٠٣-١٩٨٢) موسيقى البلوز (دلتا المسيسبى) – المترجم.

(٢) (١٩١٤-١٩٤٨) اسمه الأصلى John Lee Curtis Williamson. قتل فى أحد شوارع شيكاغو – المترجم.

سونى بوى، أو فى الضواحى الصغيرة حول شيكاغو مثل باتل كريك Battle Creek، وساوث بِند South Bend. وكنا نعزف لليلة واحدة فى الحانات والحفلات. وكان الناس يطلبون سونى بوى وكنت أصاحبه. وكانت النقود شحيحة إلا أن سونى بوى كان يتكفل بنفقاتى، وتدبير مأوى لى عند أصدقائه. وكان قد حقق شهرة فى المنطقة. وقد قبل أن يعزف معى بعدما فشل فى إحضار أى عازف آخر. ولم يكن لى اسم فى ذلك الوقت (لم يكن لى اسم I Didn't Have a Name: إنه يعنى بذلك أن اسم بيل لوكاس Bill Lucas كان غير معروف لجماهير البلوز)، إلا أننى كنت قد اكتسبت من الإحساس ما مكننى من العزف معه فى انسجام In Time، والقدرة على تغيير الهارمونيات Chords، عندما يغيرها هو الآخر. وعلى أية حال، كانت تلك التغييرات لا تتعدى الثلاثة. ولم نكن نعزف سوى موسيقى "البلوز الفنكية" Funky Blues[١]. ولم يكن بيج بيل يريد أكثر من شخص يوقع الوقت Keep Time، ويسنده إلى الجيتار.

(١) لا يُعرف أصل كلمة Funk فى العامية الأفروأمريكية، وموسيقى الفنك هى ضرب من الموسيقى الأمريكية نشأت فى أواخر الستينيات، عندما قام الموسيقيون الأفروأمريكيون بمزج موسيقى جاز الصول Soul Jazz Music (خليط من الموسيقى الإنجيلية Gospel، والبلوز، مع إيقاع) فى صيغة جديدة راقصة . والفنك لا يؤكد على الميلودى أو الهارمونية، ويعمد إلى تكثيف الإيقاع من الطبول والجيتارات الكهربية الباص Electric Bass. وهى مثل أى موسيقى أفروأمريكية تتميز بتعقيدات إيقاعية من آلات الجيتار الكهربى، وأرغن هاموند Hamond Organ والطبول. وقد تحتوى فرق الفنك على ساكسوفونات وأبواق – المترجم.

كان بيج بيل برونزى **Big Bill Bronzy** هو معبودى فى عالم الجيتار، وقد كنت أحتل مقعدى الدائم لأشاهد عروضه. وكان قد سمح لـى بـالعزف على المنصة بين الفقرات. وكنت أؤدى نفس أغانيه ولقد كان يعرف أننى لا يمكننى أن أباريه وأؤديها على نفس مستواه، فهو لم يكن أحمق علـى أيـة حال. والواقع أنه لم يكن يقدرنى إلا من أجل كونى أحب أسلوبه. وقد أحببت ت-بون ووكر **T-Bone Walker**[١] أيـضا (شـكل ٤-٢٥) إلا أنـه قـام بتغييرات هارمونية كثيرة ولم يواتنى الحظ لتعلم تلك التغييرات، فلـم أكـن أعرف سوى تغييرات ثلاثة على الجيتار.

وقد اعتدت أن أعزف مع ليتل والتر **Little Walter**[٢] (أعظم عازف هارمونيكا لموسيقى البلوز بعد الحرب العالمية الثانية) فى الشوارع أيضا فى حى السود، حيث كانت موسيقى البلوز مطلوبة هناك. وقد أقلعت عن عزف موسيقى الهيلبيلى تلك عندما تركت سانت لويس. ففى سانت لـويس، حيـث كنت قد حققت نجاحا طيبا فى البلوز بعد التقائى ببيج جـو ويليـامز. إلا أن جماعات البيض فى شيكاغو أو هنا فى مينيـابوليس لا يحبـون موسـيقى

---

(١) (١٩١٠-١٩٧٥) عازف جيتار بلوز أمريكى، ومغنٍ، وعـازف بيـانو، وملحـن أغنيات. واحد من أهم رواد الجيتار الكهربى. وكانت معزوفاته الفردية **Solos** على الجيتار من أوائل تسجيلات البلوز. كان ترتيبه السابع والأربعين بين أعظـم مائـة عازف جيتار على مستوى التاريخ (٢٠٠٣) – المترجم.

(٢) (١٩٣٠-١٩٦٨) عازف هارمونيكا بلوز أمريكى – أحدث ثورة فى أسلوب عزف آلته وترك أثرا كبيرا فى الأجيال التالية. وُضع اسمه فى قاعة المجد للروك آنـد رول **Rock and Roll Hall of Fame** (٢٠٠٨) – المترجم.

الهيلبيلى. وهم يقولونها فى وجهك على نحو مباشر ‹‹... ماذا تظننى ... أو تعتقد أننى هيل بيلى...؟››.

بدأت مسيرتى الاحترافية عام ١٩٤٦ عندما أصبحت عضوا فى اتحاد العمال Union. وقد التحقنا جميعا، أنا وويلـــى مـــابون Willie Mabon(١)، إيرل درانز Earl Dranes جيتارين وبيانو. وكان أول عقد لنـــا فـــى عـــام ١٩٤٦ (٢٠ ديسمبر)، فـــى شـــيكاغو (Tuxedo Lounge, 119, Indiana). وكان المرتب هو المبلغ المقرر فى الاتحاد Union Scale ولم يكن كافيا فى ذلك الوقت، قائد الفرقة كان يتقاضى ١٢ دولارا فى الليلة، أما المـــساعدون فكانوا يتقاضون ١٠ دولارات. وكنا نعمل من التاسعة مساءً حتـــى الرابعـــة صباحا. كنا نعزف فى ملهى ليلى، وكان ملهى لطيفا للغاية. وكان الرواد من جميع الأصناف يتهافتون على مثل تلك الملاهى لما بعد الساعة الثانية. وكان عقدنا لمدة أسبوعين وأعتقد أن الأجر كان جيدا. إلا أنه سرعان ما تم طردنا مرة أخرى إلى الشارع.

اعتدنا أنا وليتل والتر أن نعزف مع جونى يـــانج Johnny Young(٢) فى مكان يسمى القط الأرجوانى Purple Cat (١٩٤٧) وهناك أطلق علـــى يانج لقب ليزى Lazy (الكسلان). والسبب فى ذلك أن ليتل والتر كان يطلب

---

(١) (١٩٢٥-١٩٨٥) مغنى أمريكى وملحن وعازف بيانو – المترجم.

(٢) (١٩١٨-١٩٧٤) مغنى بلوز أمريكى وعازف مندولين وجيتار. مـــن رواد الجيـــل الجديد فى أداء البلـــوز الكهربـــى Electric Blues (جيتـــارات كهربيـــة وبـــاص وهارمونيكا وطبول) – المترجم.

منى أن أصعد إلى المسرح وأفتح مضخمات الصوت Amplifiers، إلا أننى لم أفعل ذلك بالمرة، لذا بدأوا ينادوننى ببيل الكسلان والتصق الاسم بى "Lazy Bill".

فى عام ١٩٤٨، بدأت العزف مع هومسيك جيمس Homesick James[1] وأحيانا مع ليتل هدسون Little Hudson. وكنت قد قابلت الأخير لأول مرة فى شيكاغو عام ١٩٤٥ أو ١٩٤٦ ولم يكن يعزف. وعلى الرغم من أنه كان يمتلك جيتارا، فإنه كان يجلس بلا عمل. وقد شجعته وهكذا أتى إلينا ونحن نعزف معا أنا وسونى بوى وويلى مابون... وكانت بداياته هكذا. وعندما أتقن العزف والغناء - تقلد مكانة محترمة بين زملائه، حيث تميز بهيبة وهالة من حوله. وقد تحولت إلى عزف البيانو عام ١٩٥٠ حيث كان عدد عازفى الجيتار أكبر من عازفى البيانو. إلا أننى كنت أعزف البيانو منذ بداياتى على سبيل الهواية، وهذا كل ما فى الأمر. وكان ليتل هدسون قد احتاج إلى عازف بيانو لفرقته الثلاثية Trio المسماة "ثلاثى الشياطين الحمر Red Devils Trio" وكانت عقودنا الأولى مع مكان يدعى بلانتيشن Plantation يقع فى الشارع الواحد والثلاثين فى جنوب شيكاغو.

لا أعرف من أين استقى هذا الاسم، وكان لدى عازف الطبل يضع عند رأس الطبلة الباص Bass Drum دمية تمثل شيطانا أحمر بمذراتين Pitch Forks. وكان يعزف فى الكنيسة أيضا! وكان عليهم أن يغطوا رأس الطبلة

(١) (١٩١٠-٢٠٠٦) موسيقى بلوز أمريكى ظل يعمل حتى سن الرابعة والتسعين فى المهرجانات الدولية - المترجم.

بورق الصحف، هل تصدق ذلك؟ لقد كان عليه أن يغطى الشيطان عندما كان عليه الذهاب إلى الكنيسة...!

فى عام ١٩٥٤، كان لدى ثلاثى خاص بى، "ليزى بيل وإيقاع البلـــو **Lazy Bill and the Blue Rhythm**" استمر لثلاثة أو أربعة أشهر (شكل ٤-١٠). وكان من المفروض أن نصدر أربعة تسجيلات كل عام لصالح شركة تشانس **Chance**[1] إلا أن صاحبها آرت شيريدان **Art Sheridan** أفلس ولم نسمع عنها بعد ذلك. وقد قمنا بتسجيل واحد [انظـــر القـــرص المـــدمج ١، تراك ٢٧].

حسنا، لم أستطع أن أحتفظ بفرقتى لمدة طويلة. كما تعلم، فمن الصعب على موسيقى صغير أن يحتفظ بمجموعة معا فى شيكاغو لفترة طويلة؛ حيث إنه كثيرا ما تتوقف الأعمال، فسرعان ما يتسربون إلى فرق أخرى، وكانت شيكاغو تعج بالموسيقيين، وبعضهم كان يعرض أجرا أقل من زميله حتـــى يفوز بالعمل. وعلى سبيل المثال كنت أطلب اثنى عشر دولارا، وأجـــد مـــن يعرض ثمانية دولارات.

---

(١) مؤسسة موسيقية أنشئت فى شيكاغو عـــام ١٩٥٠ بمعرفـــة آرت شـــيريدان **Art Sheridan**، وتخصصت فى تسجيلات البلوز والجاز والجوسبل **Gospel** (الموسيقى الإنجيلية الأمريكية الشعبية). وقد أغلقت أبوابها عام ١٩٥٤، وأصبح شيريدان أحد مساهمى شركة **Vee-Jay** للتسجيلات بولاية إنديانا – المترجم.



شكل (٤-١٠)

ليزى بيل وفرقته بلو ريتم (إيقـــاع البلـــو Blue Rhythm). إلينوى Illinois، 1954. من اليسار إلى اليمين ليزى بيـــل لوكـــاس Lazy Bill Lucas، جـــيمس بانيـــستر James Bannister، الآنسة هاى فاى Miss Hi-Fi، وجوجو ويليامز Jo Jo Williams.

كنت فى تلك الأوقات مستعدا لعمل أى شىء، ومع أى شخص كائنا من كان، لكى أحصل على عمل دايم Dime[1]، واحد من خلال جلسة تـسجيل، وأى عقد بأية حال، وقد عملت لفترة على ماكينة أسطوانات Disc Jockey فى محطة إذاعة، كانت تدار من مغسلة تنظيف جـــاف Dry Cleaner[2]، وكـــان

---

(١) عشرة سنتات أو عشرة دولارات ــ المترجم.

(٢) أحيانا ما يقوم الشخص الذى يدير تلك الأجهزة (فارس الأسطوانات) بالثرثرة فى موضوعات لا علاقة لها بالموسيقى المذاعة – المترجم.

صاحب الإذاعة يريد موسيقى حية مع الإذاعة، فقمت بتنفيذ رغبته من أجل الانتشار واكتساب شعبية. وكنت فى كل مرة أفقد فيها عقدى أو أكون عاطلاً، كان يمر علىّ وقت طويل قبل أن أجد عملاً آخر. وعندما قدم موجو Mojo وجوجو Jojo[1] إلى مينيابوليس، بدآ العمل فى نادى Key Club ووجدا أنهما يحتاجان إلى عازف بيانو. كنت أؤدى أى عمل يوكل إلىّ فى شيكاغو، وكنت مسرورا لوجودى هنا. ولم يكن لدى أى فكرة أننى سأمكث هنا، إلا أننى استقر بى المقام هنا فى بيت مملوء بالأثاث..!!

©١٩٧٤ بمعرفة وليام لوكاس William Lucas وجيف تورد تيتون Jeff Todd Titon وهناك نسخة أكثر اكتمالاً تصاحب تيتون ١٩٧٤.

ليزى بيل لوكاس و"بلوز الفتى المسكين"

ينهى بيل لوكاس Bill Lucas سرد قصة حياته فى مينيا بوليس عام ١٩٦٤. وفى العام التالى بدأت دراستى فى جامعة مينيسوتا، حيث قابلته فى حفل بالجامعة. وفى ذلك الوقت كان جمهوره من نوعين: السود على الجانب الشمالى من المدينة، والذين كانوا لا يزالون يحبون موسيقى البلوز، والبيض فى مجتمع الجامعة. وكانت الستينيات هى فترة ما أطلق عليها "إعادة إحياء البلوز Blues Revival (جروم Groom 1971)، وخلالها أعيد إصدار آلاف

(١) موجو وجوجو Mojo and Jojo: جورج موجو بفورد Mojo Buford – عازف هارمونيكا، جوزيف Joseph جوجو Jojo ويليام Williams عازف كونترباص.

من تسجيلات البلوز، من العقود الأربعة السابقة، على أسـطوانات ٣٣ لفـة (Lps)، وأعيد اكتشاف عشرات من المغنين القدماء، والذين اعتقد الناس أنهم قد انتقلوا إلى العالم الآخر، وصدرت تسجيلات لهم، وكذا مئات من شـباب المغنين، ومن بينهم بيل لوكاس، وحيث أصبح لهم مستمعون فـي حفـلات الجامعة والمقاهي والمهرجانات. وقد وصلت فترة الإحياء إلى أوجهـا فـي مهرجانات البلوز لعامي ١٩٦٩، ١٩٧٠ آن آربور **Ann Arbor** (متشيجان)، وكانت أغلب فئات الجماهير من البيض. وفي تلك المهرجانات قدمت ثلاثـة أجيال من مغني البلوز، وفرقها عروضها لأكثر من عـشرة آلاف مـستمع قدموا من بلاد تبعد آلاف الأميـال ليـضربوا خيـامهم ويحـضروا تلـك المهرجانات التي كانت تستمر لمدة ثلاثة أيام. وقد تألق بيـل لوكـاس فـي مهرجان ١٩٧٠ وحصل على ٤٠٠ دولار، إضافة لنفقاته، وهو أكبر مبلـغ حصل عليه من عمل فردي طوال مسيرته الفنية.



شكل (٤-١١)

ليزى بيل لوكاس **Lazy Bill Lucas** فى شقة. مينيا بوليس، مينيسوتا، ١٩٧١

فى الستينيات والسبعينيات، لم يكن بيل لوكاسى يمتلك القدرة على إعالة نفسه مما كان يكسبه من الموسيقى، وكان يعتمد على مبلغ شهرى (يبلغ على وجه التقريب مائة ضعف أقل أجر ساعة) من صندوق إعانة العميان، فى مينيابوليس وكان معظم أفراد مجتمع السود فى تلك المدينة يفضلون موسيقى الصول **Soul** والديسكو **Disco** على موسيقى البلوز، بينما كان هناك آخرون يفضلون الجاز عن الموسيقى الكلاسيكية. كما لم يكن هناك ما يكفى من عمل لبيل أمام جماهير الموسيقى الشعبية للجامعة. وقد غنى فى النوادى

والبارات، وفى الحفلات، إلا أن العمل لم يكن منتظما. وعندما كنت ضـمن فرقته (١٩٦٩ - ١٩٧١)، كان أكثر ما اعتمدنا عليه هو عقد لمدة ستة أشهر بواقع ليلتين كل أسبوع فى قاعة **Grollo Room** بمطعم بيتزا قريب من الجامعة، وكان ذلك المكان مصنفا من قبل اتحاد الموسيقيين بأنه ذو مستوى متدن، فكان يدفع أقل أجر لقاء ليلة من العمل من ٩ مساء حتى الواحدة صباحا: ٢٣ دولارًا لبيل، و١٨ دولارًا، للمساعد المؤقت **Sideman**. وتوفى بيل لوكاس فى ١١ ديسمبر، ١٩٨٢. وأقيم حفل لتسديد نفقات جنازته حقق إيرادًا قدره ٢٠٠٠ دولار. وفيما بعد تم إحياء ذكراه من خلال برنامج إذاعى يحمل اسمه أذيع لمدة أسبوع، وفى عام ٢٠٠٣، أقامت جمعية موسيقى البلوز **Greater Twin Cities Blues Society** حفلاً ومؤتمرا تحت عنوان "تـذكر ليزى بيل لوكاس **Remembering Lazy Bill Lucas**".

ولا تكشف سيرة حياته حقائق حول حياته فقط، بل هى تعبر عن وجهة نظر تجاهها. ويمكننا مقارنة كليهما بنص أغنية "بلوز الفتى المسكين **Poor Boy Blues**" كى ندرك إذا ما كانت الأغنية تتحدث عن بيل لوكاس شخصيا أم لا. وقد نجد بعض الحقائق فى حياة الأولاد الفقراء تناظر الأغنية، وبعضها الآخر لا. وقد سألته إن كان البيت الذى يتحدث عن حروف الهجاء "إن الحروف الهجائية كلها تبدو متشابهة أمام عينى" يحمل معنى خاصا له، وأجابنى بنعم. وما لم تكن الحروف أو الأعداد يطبع له بحروف ضخمة سميكة، فإن لم يكن قادرا على قراءتها. ومن ناحية أخرى، فإننا بينما نجد أن فتى الأغنية المسكين لم ير والده قط، فإن بيل كان ووالده قريبين من بعضهما تماما. علاوة على ذلك فقد مرت عليه أعياد ميلاد "كريسماس سعيدة"، وتلقى هدية البيانو فى أحد أعياد الميلاد تلك. وماذا عن المواقف التى تم التعبير

عنها فى الأغنية وفى سيرة الحياة؟ ولا واحد منها يظهر رثاء للـذات Self Pity.

فعلى الرغم من أن بيل لم يتألق كمغنى بلوز، وعانى من شظف العيش الذى أنهكه وجعله يتقبل القيام بأى عمل، فإنه كان فخورا بما حققه، وقد قـال: "إننى مجرد مغنى لبلوز الفنك Funk Blues" والجمهور إما يحب هذا النـوع أو يكرهه.

ومما سبق، نجد أن أغنية "بلوز الفتى المسكين" لا يمكن فهمها علـى أنها تتحدث مباشرة عن تجربة بيل لوكاس الشخصية، إلا أنها تتناولها بصفة عامة، كما تتحدث عن عشرات الألوف من أفراد الـشعب الـذين أجبـرتهم الظروف على العيش فى ظروف صعبة، وهكذا نجد أن نـصوص أغـانى البلوز تحكى حقائق، فى نطاق تواصلها الثقافى العريض.

تعلُّم البلوز Learning the Blues
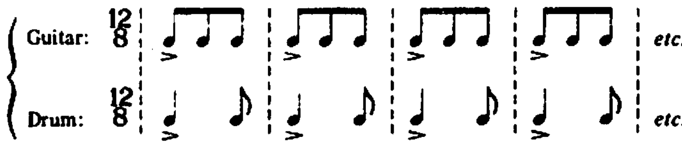
أحد الأسئلة الملحة لتفسير العلاقة بين ليزى بيل لوكاس وبلوز الفتـى المسكين هو أحداث وظروف تأليف الأغنية. فالواقع أن لوكـاس لـم يقـم بتأليفها. فأول من قام بجمعها كان سانت لـويس جيمـى أودن St. Louis Jimmy Oden[1]، وقام بتسجيلها عام ١٩٤٢. وقد حفظ لوكاس الأغنية من التسجيل. إن ترديد أغنية لأحد ما لا يعنى بالطبع إمكانية أن نعكس تجربة ما لمغنيها الجديد، فقد يكون سر انجذابه لها أنها تناسب تجربته وإحساساته بها.

---

(١) (١٩٠٣ - ١٩٧٧) مغنى بلوز أمريكى وملحن. له تسجيلات عديدة ــ المترجم.

وفى الثقافة الموسيقية الأفرو أمريكية، فإن معظم مغنى البلوز يتعلمون أغانيهم بالتقليد، سواء من خلال تواصل شخص ما، أو من التسجيلات. فليس هناك دروس منهجية وفى روايته لسيرة حياته، يقص علينا لوكاس كيف كان يستمع إلى جيرانه وهم يعزفون الجيتار، وكيف حاول تقليدهم. وبعد أن طور أسلوبا أدائيا بدائيا فى عزفه، استطاع أن يؤدى أعمال المصاحبة **Accompaniments** للأغانى الجيدة التى تعلمها من آخرين أو لحنها بنفسه (وربما وضع كلمات أيضا).

ومما لاشك فيه أن أحسن الطرق لمعرفة الأغنية هى أن تؤديها بنفسك. ولتستمع مرة أخرى إلى "بلوز الفتى المسكين" (القرص المدمج ،، تراك ٢٦) مع التركيز فى تلك المرة على المصاحبة الآلية. عازفو الجيتار والطبول يشكلون إيقاعا ثلاثيا **Triple rhythm** فى خلفية غناء لوكاس. وعندما يتوقف لوكاس، يجاوب عازف الجيتار فى تعاقب من ثلثيات أحادية النوتة **Single-Note Triplets**[1] (التدوين المعدل ٤-١٠).



التدوين المعدل ٤-١٠

المخطط الإيقاعى لأغنية "بلوز الفتى المسكين "Poor Boy Blues"

تم التعديل بمعرفة جيف ت ود تيتون Jeff Todd Titon

---

(١) الثلثية أو التربليت (أو الترزينا Terzina): مجموعة من ثلاث نوتات (أو نوتات وسكتات) ذات قيم زمنية متساوية لتعزف فى نفس زمن مجموعة من نوتتين أو أربع أو أى عدد يحدده دليل الميزان Time Signature، للتسهيل وعدم مضاعفة رسوم التدوين (تكون النوار مساوية لثلاث نوتات كروش، والروند لثلاث بلانش والبلانش بدورها مساوية لثلاثة نوار..وهكذا) ــ المترجم.

وإيقاع الثلثيات هذا هو طريقة شائعة لتقسيم الفقرة الإيقاعية **Beat** فى أغانى البلـوز البطيئـة. فعنـدما يـتم التوكيـد **Accented** فـى رتابـة **Monotonously**، كما فى كثير من ألحان الروك آندرول منذ الخمـسينيات، وقد أصبحت صيغة مبتذلة "كليشيه **Cliché**" ويجب على طلبـة الموسـيقى المتعودين على الإيقاعات المنقوطة **Dotted Rhythms** (فى المارشات ومـا شابه ذلك) أن يقاوموا إغراء الاستماع إلى تلك الصيغة على أنها إيقاعـات منقوطة وفى التسجيلات التى أصدرها الموسيقيون البـيض قبـل الحـرب العالمية الثانية، التى تحاول أداء موسيقى البلوز والجاز كثيرا مـا نجـد أن الموسيقى لا تنساب أو تتأرجح **Swing** لأن الموسيقيين يلتزمون بالإيقاعـات المنقوطة **Dotted Rhythms**.

وبعد ذلك عليك الاستماع إلى إيقاع غناء لوكـاس، وحـاول تركيـز إحساسك مع كلا الإيقاعين، والغناء، والمصاحبة، فى نفس الوقت. وقد تجدها محاولة صعبة. والسبب فى ذلك هو أن لوكاس نادرا ما يغنى فى تربيع على الفقرة **Squarely On The Beat**. والتدوين المعدل ١١-٤ للحنه عبارة عن تبسيط مفرط من أجل تسهيل القراءة، إلا أنه حتى هنا نجد كثيرا من السنكبة **Syncopation**[1]، وذلك بتأخير الدخول أو التوقعات للنقرة. ولا يجد لوكاس صعوبة فى إيجاد النقرة، بل على العكس، فإنه يتعمد تجنبها.

ويرتكز التألق والألمعية الموسيقية لأغنية "بلوز الفتى المسكين" علـى العزف بين الإيقاعات الغنائية **Vocal**، والآلية **Instrumental**، فالتباين بـين

---

(١) السنكبة هى تأخير أو إزاحة مكان النبرات **accents** فى الإيقاع ووضع النوتة المشددة فى غير مكانها - من خصائص موسيقى الجاز بصفة عامة ــ المترجم.

النبرات Accents؛ يظهر عندما يكون لكل جزء ميزانـه الإيقـاعى Meter الخاص به. وبينما تظل الآلات المصاحبة على ميزان إيقاعى ثلاثى Triple Meter، يغنى لوكاس فى ميزان إيقاعى يتناوب بين الثنائى Duple والثلاثى Triple. وبمعنى آخر، نجد فى الأغنية تناوبا بين المقاطع متعددة الميـزان الإيقاعى Polymeter: ثنائى مقابل ثلاثى Two Against There Ploymeter (ويظهر ذلك بصفة خاصة فى بدايات المـازورات ١، ٥، ٩ فـى التـدوين المعدل ٤-١١)، وبين المقاطع أحادية الميزان الإيقاعى Single Meter.

وقد قمت بتدوين ٤-١١ فى ميزان ٤/٤ لإيضاح التباين. ويشعر المرء أن لوكاس يبدأ كل جملة غنائية فى ميزان إيقاعى ثلاثى Triple، ثم ينتقـل بسرعة إلى ميزان إيقاعى ثنائى Duple، ويسرع فى غناء المقاطع اللحنيـة Phrasing فيما يشبه إيقاع الكلام.

وفى الفصل الثالث، رأينا أن تعدد الميزان الإيقاعى Ploymeter هو ما يميز موسيقى السود الأفارقة. وهنا نجد علاقة عميقة بين الموسيقى الإفريقية والأفروأمريكية تبدو فى التعقيد الإيقاعى، وتعدد الميزان الإيقـاعى، إلا أن المثال الذى أخذناه من موسيقى البلوز (والجاز والريجى Reggae)[1] تتناوب فى مراوغة Shifts دخولاً إلى التعدد الإيقاعى أو خروجا منه، ولذا تعطـى إحساسا مازحا Playful يداعب تخوم الإيقاع. وعندما تُؤدَّى تلك المراوغات فى سرعة، تنهار الحدود بين الميزان الأحادى والميزان المتعـدد. وتكـون

---

(١) نوع من الموسيقى الراقصة. نشأ فى جاميكا، ولذا يسمى أحيانا موسيقى جامايكا Jamaican Music، ويتميز بنبرات مشددة فى إيقاع متعدد Polyrhythm ــ المترجم.

النتيجة إحساسا جديدا بالزمن: حيث يُسمع الدفع الرشيق إلى الأمـــام، وكأنـــه نوع من الأرجحة يجعلنا نشعر بأننا نحرك جسدنا بأكمله استجابة للموسيقى.

Poor Boy Blues

Lazy Bill Lucas

Guitar chords: (D) G G7 G

3rd Stanza Ev - er since I was the age a - round e - lev - en or

G7 C7

twelve, Ev - er since I was the age

G

a - round e - lev - en or twelve I just been

D C7 G D

a poor boy, ain't caught noth - ing but hell.

التدوين المعدل
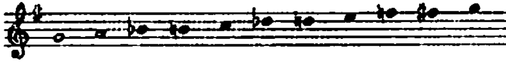
أغنية "بلوز الفتى المسكين Poor Boy Blues المقطع الثالث Stanza، كما يغنيه ليزى بيل لوكاس Lazy Bill Lucas.

ولكى تغنى "بلوز الفتى المسكين" كما يؤديها لوكاس، ابدأ بقول الكلمات (الأصل ص ١٦٧) لكى تستشعر إيقاعات الكلام. وإذا ما كنت تجيد قـــراءة المدونة الموسيقية، فعليك باستخدام التدوين المعدل ٤-١ كدليل، إلا أنه يجب عليك أن تتبع دائما التسجيل. استمع إلى الطريقة التى ينزلق بها اللحن نحـــو

صول العالية High G في المازورات ٢، ٦، و١٠ ويشار إليها في المدونة بخط قبل رؤوس النوتات، ثم استمع إلى الكيفية التي يطلق بها المغني لفظ "مسكين Poor" (المازورة ٩) ثم ينزلق بعد ذلك مباشرة إلى كلمة "فتى Boy، وهذا الانزلاق هو نوع آخر من اللعب الموسيقي، وفي تلك المرة يكون اللعب بالدرجة Pitch، وليس بالنقرة Beat. وأخيرا، عليك بالاستماع إلى المغني وهو يشرع في كلمة "اثنا عشر Twelve" (المازورتان ٣، ٧) مع استباق ما هو مدون.

السلم الموسيقى للبلوز The Blues Scale

يغني لوكاس "بلوز الفتى المسكين" في سلم موسيقى أطلقت عليه اسم "سلم البلوز Blues Scale (تيتون ١٩٧١).



التدوين المعدل ٤-١٢

سلم البلوز "دليل المقام key Signature لصول G للتسهيل".

يمثل هذا السلم ألحان البلوز، الجاز، أغاني الزنوج الحزينة Spirituals والألحان الإنجيلية Gospel، وموسيقات الأمريكيين السود الأخرى. وسلم البلوز هو اختراع أفروأمريكي أصلي، وهو أيضا أهم سلم في

موسيقى الروك. ويختلف اختلافا جوهريا عن السلالم الدياتونة Diatomic[١] الغربية العادية: الكبيرة Major والصغيرة Minor، وهو لا يناظر أيًا من المقامات الديوانية الكنسية Church Modes لأوروبا العصور الوسطى. والسمات الخاصة بسلم البلوز هي السابعة الناقصة Flattend Seventh (بيمول)، ووجود كل من الثالثة الكبيرة والصغيرة[٢] Higher and Minor Third.

وهناك سمة خاصة أخرى كانت نتاجا لتطور أحدث على ما يبدو، وهي الخامسة الناقصة Flattend Fifth. والاستخدام النموذجي لتلك الثالثة التي روجته، وتسمى أحيانا "نغمة البلوز Blue Mote" من قبيل كتاب الجاز، وهي تظهر في المازورة رقم ٨ في التدوين المعدل ٤-١١: حيث يدخل لوكاس على الثالثة الصغيرة وينتقل مباشرة إلى الثالثة الكبيرة [٣] وهذا مثال آخر لتداول الدرجة الموسيقية في موسيقى الأمريكية السود.

---

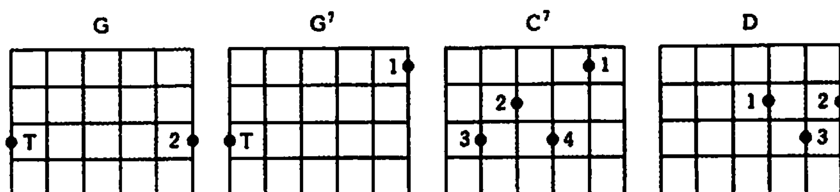
(١) السلم الدياتوني أو المنتظم المستخدم في موسيقى الحضارة الغربية ــ المترجم.

(٢) المقامات الديوانية التي سادت أوروبا في القرون الوسطى، والتي صيغت فيها الألحان الحرة Plain chant وكثير من الألحان الشعبية. وقد استخدمها كثير من المؤلفين الموسيقيين المحدثين إحياءً للأساليب القديمة وتعتبر السلالم التي تبدأ من مختلف نوتات لوحة مفاتيح البيانو (الأصابع البيضاء) مناظرة لكل ديوان على حدة، فمثلا ري ــ ري الدوريانى Doriam، مي ــ مي الفريجي Phrygian، فا ــ فا الليدى Lydian ــ هكذا ــ المترجم.

(٣) في المازورة الثامنة ينتقل المغني من صول في المازورة السابعة بعد أربع سكتات إلى سي بيمول (في المازورة الثامنة) ومنها مباشرة إلى سي طبيعية (الكلمة Just Been) ــ المترجم.

وإذا كنت تعزف الجيتار، فيمكنك أن تعزف بسهولة مع التسجيل باتباع التدوين المعدل ٤-١١ وقراءة الرسم البيانى للتآلفات **Chord Diagram** فـى شكل ٤-١٢. ويعزف لوكاس "بلوز الفتى الصغيرة" فى مقام صـول: وفيمـا عدا تآلفات صول٧ وصول **G7**، يستخدم نظام العفق العيارى للوضع الأول **Standard First-Position Fingering** وهو يفـضل النغمـة المـسيطرة **Dominant**(١) على السابعة المسيطرة **Dominant Seventh** على الجيتـار (وهى هنا رى بدلاً عن رى٧ **D7**)، أما على البيانو فيحدث العكس.

وعندما يعزف، نجده يصدر معظم نوتاته المفردة فى الوضـع الأول، إلا أنه أحيانا ما يضبط وضع أصابعه على رقبة الجيتار، حيث يتم عفق أول وترين كى يصدر أعلى النوتات. وإذا ما التقطـت أذنـاك المـصاحبة مـن التسجيل، ستتعلم عزف جيتار البلوز بواسطة إحدى الطرق التقليديـة التـى اكتسبت احتراما.



شكل ٤-١٢

أوضاع وتر الجيتار فى أغنية "بلوز الفتى المسكين"

---

(١) النغمة المسيطرة **Dominant** هى نغمة مركزية مهمة حسب علاقتها بنوتة المقام **Key note**، وهكذا فالمسيطرة لمقام دو هى صول، وفى حالتنا تكون "رى" لمقام صول ــ المترجم.

تأليف موسيقى البلوز Composing the Blues

يقوم مغنو البلوز بكتابة موسيقى أغانيهم (والكلمات أيضا) إلى جانب ما يلتقطونه من المغنين الآخرين، ومن خلال التسجيلات. وأحيانا ما يفكرون فى أغنية ما قبل أن يجدوا لها نصا، وفى أحيان أخرى يرتجلون الغناء فى أثناء الأداء. وغالبا ما يضم الأداء عمليتى التخطيط والارتجال. وأول وحدة تأليف لأغنية البلوز هى البيت الشعرى Line. وإذا ما كنت تغنى البلوز طوال حياتك، فستظل أشعارها سارية فى ذاكرتك وكأنها من الأمثال السائرة ومنها الكثيرة، على سبيل المثال You Never Miss Your Water Till Your Well Runs Dry (لن تفتقد ماءك أبدا حتى تجف بئرك). وقد يرتجل أحد المغنين قافية Never Miss Your Woman Till She Say Good Bye (لا تفتقد امرأتك حتى تقول لك وداعا)، بينما ترتجل إحدى المغنيات القافية على النحو التالى: Never Miss Your Good Man Till He Say Good-Bye (لا تفتقدى رجلك الطيب حتى يقول لك وداعا). أما المغنى الأصلى فكان قد كتب المقطع الشعرى على النحو التالى:

،Your never miss your water till your well runs dry

،No, you never miss your water till your well runs dry

.I never missed my baby till she said good bye

أنت لن تفتقد ماءك أبدا حتى تجف بئرك،

لا، لن تفتقد ماءك أبدا حتى تجف بئرك،

لم أفتقد حبيبتى يوما حتى قالت لى وداعا

ونادرا ما يؤلف مغنى البلوز أغانيه وهو فى حالة وعى ذاتـــى، بـــل تتدفق أشعاره وألحانه عفو اللحظة والخاطر، أحيانا فى كثافة واندفاع، إلا أنه فى الغالب يأتى ذلك الوحى الفطرى بالأغنية واحدة بواحدة وبينهمـــا فتـــرة طويلة. وقد أطلق مغنى البلوز بوكر وايت **Booker white** علـــى الأغـــانى التى وضعها اسم "أغانى السماء **Sky Songs**" ويقول: "..لدى عقل خيالى كى أخرج أشياء مثل هذه" لا أملك أى كلمة مكتوبة، فبمجرد وصولى إلى تلـــك الحالة، أتشبث بها على الفور (إيفانز **Evans 1971: 253**).

وقد وصف مغنى بلوز آخر، وهو روبرت بيت ويليامز **Robert Pete Williams**[1] الكيفية التى تخرج بها أغانيه على النحو التالى:

> إنه الجو ... وتهب الرياح حاملة معها الموســيقى. ولا أدرى إذا ما كانت تؤثر فيك أم لا، ولكن يبدو أنها فى الهواء، أترى؟ ولا أدرى من أين تـــأتى ـــ ربما تأتى من الطائرات، أو من عويـــل مـــواتير السيارات، وعلى أية حال فهى تترك تيـــارا مـــن الهواء،... فى الهواء، أترى؟ وهذا التيـــار يـــرى ويُحدث صوتا. الريح، ... أو تـــدرى؟ ويتحـــول الصوت إلى بلـــوز. (ويلـــسون **Wilson** ١٩٦٦: ٢١).

---

(١) (١٩٨٤-١٩٨٠) موسيقى بلوز أمريكى من لويزيانا ــ حقق شهرة عالمية ــ المترجم.

إن عبارات مثل هذه ترينا تلك السمة العالمية للبلوز، وتقدم لنا المغنى وكأنه مفسر للعالم الطبيعى. إن أصوات الطائرات، وعويل السيارات لترسم أمامنا نمطا إنسانيا فى الجو المحيط بنا، لا يسمعه سوى مفسر موهوب، المترجم، ومغنى البلوز ... وعندما يحول المغنى ذلك الجو إلى أغنية يسمعها الجميع، تتجلى الحقيقة الكونية **Universal Truth**.

وإذا ما خطط معنى البلوز للمقاطع الشعرية **Stanzas** مقدما، فإنه يستظهرها، وأحياناً ما يدونها وكما رأينا، فقد تفصح تلك الأشعار أو قد لا تفصح، على نحو مباشر عن التجربة الشخصية للمغنى. وقد قال سانت لويس جيمى **St Louis Jimmy**، مؤلف أغنية "بلوز الفتى المسكين" حول أغنية أخرى من تأليفه بعنوان "**Going Down Slow**" (إنها تهوى ببطء).

> ... النساء هن مصدر وحى من المقام الأول ... "إنها تهوى ببط..." بدأت معى فتاة فى سانت لويس. لم أكن أنا ... فلم أكن مريضا طوال حياتى، إلا أننى رأيتها فى حالة يرثى لها. تلك الفتاة. كانت حاملاً وتحاول التخلص من جنينها. وكانت تبدو كمن تموت فى بطء. وقد نقلت تلك الملاحظة إلى شقيقتى، وواتتنى الفكرة وبدأت فى كتابة الأغنية... إننى أتفحص آلام البشر ومعاناتهم بعمق وأكتب عن تلك الآلام، كما أننى أكتب من واقع معاناتى الشخصية...." (أوليفر **Oliver:** ١٦٦٥: ٢٠٠١٠١).

والأغانى التى يستظهرها مغنو البلوز عادة ما تدور حول فكرة واحدة، وقد تدور حول أغنية تم حفظها من قبل عن ظهر قلب. وأغنية "بلوز الفتى المسكين" تحتوى على أربعة مقاطع شعرية **Stanzas** تدور حول الظروف التى تؤدى بالفتى المسكين إلى الصراخ طلبا للرحمة. على النقيض من ذلك، نجد أن كلمات الأغنية المرتجلة، نادرا ما تكشف عن وحدة فى الزمان **Unity of Time** والظروف، أو شعور واضح فى أغنية محفوظة فى الذاكرة. وفى النهاية، كثيرًا ما كان لديك من الخبرة العملية الكثير، يكون من الصعب تماما ارتجال مقاطع شعرية مقفاة، ناهيك عن ارتباط بموضوع واحد (قارن ماكليود **Mcleod** وهيرندون **Herndon 1981: 59** مع نزعات أغنية ماليتز **Maltese** المرتجلة). وعلى هذا النحو، عادة ما يطرح المغنى المرتجل بعضا من المقاطع الشعرية التقليدية التى يحفظها مع مقاطع شعرية يقوم بتوليفها معا فى الحال **On the Spot**.

أغنية بلوز أثناء تأليفها

أصبحت أغانى البلوز المرتجلة فى أثناء الأداء قليلة العدد فى أيامنا هذه، إلا أن معظمها يتم حفظه قبلاً. ويعكس استظهار الأغانى اتجاها لاحقا فى تاريخ البلوز ينتج من تأثير تسجيلات البلوز التجارية، التى بدأت فى العشرينيات، وتأثر بها المغنون الذين ولدوا بعد عام ١٩١٠. وقد درسها المغنون الذين أرادوا إصدار تسجيلات، ومنها خرجوا بفكرة أن الأغنية يجب أن تكون فى حدود ثلاث دقائق (مدة الأسطوانة ٧٨ لفة) وارتبطوا بموضوع واحد. كمعظم أغانى

البلوز التى تم تسجيلها. وهكذا قاموا بتأليف أغانيهم وحفظها، كما قاموا بحفظ أغان لمغنين آخرين. بالطبع، فهم لم يستطيعوا أن يتجنبوا حفظ المقاطع الشعرية التقليدية ويشيدوا منها مستودعا ذهنيا لهم، إلا أنهم أخذوا يغنون من الذاكرة شيئا فشيئا بدلاً عن الارتجال. واليوم يستفحل تأثير التسجيلات، حيث يصبح من النادر أن يغير المغنون فى الأشعار الغنائية **Lyrics** عندما يغنى الآخرون — وعلاوة على ذلك، فمثلما يحدث مع فرق الروك **Rock Bands** التى تحاول أن تحمى التسجيلات الناجحة، فهم يستنسخون الآلات الموسيقية أيضا. وفى إيجاز يمكننا القول إن مغنى البلوز اليوم يؤمنون بأن أغنية البلوز يجب أن يكون نصها ثابتا وليس متغيرا.

فى عام ١٩٥٤، طلب آرت شيريدان **Art Sheridan**، صاحب "تسجيلات تشانش **Chance Records**" ومقرها شيكاغو، من ليزى بيل لوكاس أن يسجل له بعض الأغانى. وخلال الخمسينيات كان لوكاس يعزف البيانو كمصاحب فى عدد من تسجيلات هومسيك جيمس ويليامسون **Homesick James Williamson**[1]، كما كان عضوا فى فرقة "بلو روكرز **Blues Rockers**"، وهى مجموعة أصدرت تسجيلات قليلة حققت نجاحا مثل "استدعى كل الأبقار **Calling all cows**"، "وجونى ماى **Johnny Mae**". وفى تسجيله الذى كان فيه قائدا تم تقديم لوكاس على النحو التالى:

---

(١) (١٩١٠ - ٢٠٠٦) موسيقى بلوز أمريكى. اسمه الأصلى جون ويليام هندرسون **John William Henderson** — حقق شهرة دولية وظل نشطا ومنتجا حتى التسعينيات من عمره — المترجم.

"ليزى بيل وإيقاعاته البلوز Lazy Bill and His Blue Rhythm". وقد اختار أغنية أصلية "She Got Me waltin" جعلتنى أسير مترنحا فى الشوارع. وقد ألف لوكاس الأشعار الغنائية مقدماً وقام بحفظها تمهيداً لتسجيلها.

> She Got Me walkin (٣ : ١) ويليام ليزى بيل
> لوكاسWilliam lazy Bill Laces Blue Rhythm:
> ليزى بيل، بيانو، وغناء لويس مايرز Lows Myers، وجيتار، إلجا إدموندز Elga Edmonds، طبول. تسجيل تشانس Chance. قرص ــ ٧٨ لفة شيكاغو، اللينوى، ١٩٥٤.

إن أول شيء قد تلاحظه فى أغنية "She Got Me Walkin" (القرص المدمج ١، تراك ٢٧) هى أن المقطع الشعرى يختلف عن ذلك الموجود فى "بلوز الفتى المسكين. ففى تلك الأغنية غنى بيل لوكاس بيتا، ثم كرره أكثر من مرة، وأنهى الفقرة ببيت به سجع شديد الوقع. ومعظم المقاطع الشعرية لأغانى البلوز تقع فى نطاق ذلك النمط ثلاثى الأبيات، وبالذات المقاطع الشعرية التقليدية. إلا أن بعضها مثل المقطعين ٢، ٣ فى She Got Me Walkin، قد تمت صياغتها فى نمط مختلف للأبيات يتكون من رباعية Quatrain (أربعة أبيات مقفاة abcb) ولازمة Refrain مكونة من بيتين تتبع ذلك لتنهى كل مقطع شعرى (انظر دليل الاستماع بانتباه). ويمكنك أن

تستمع إلى التباين بين المقطع ذى الثلاثة أبيات Three Line Stanza، والمقطع الرباعى ذى اللازمة Quatrain-Refrain Stanza. وتتوافق الرباعية مع أربع نبرات مؤكدة فى الأربع مازورات الأولى من ميلوديا البلوز المكونة من اثنتى عشرة مازورة، بينما تتوافق اللازمة مع الثماني مازورات الأخيرة. وقد شاع نمط اللازمة الرباعية Quatrain-Refrain بعد الحرب العالمية الثانية. وعادة ما تضيف حليات زخرفية Vignettes فى الرباعية لإثبات صدق اللازمة المتكررة. ولما كانت أى صيغة للازمة مضبوطة سلفا Preset، فإنها تعمل كقالب Mold يصب فيه المغنى المرتجل كلماته. وبالطبع لا تصلح أى كلمات فى ذلك الصدد، لأنه لابد من تكرار اللازمة، ولابد للأبيات أن تلتزم بالقافية، ويكون هناك معنى أو مفهوم ما للموضوع ككل.

وقد أخبرنى لوكاس أنه فكر فى أن إدخال أسماء بعض أصدقائه الموسيقيين فى أغنية "She Got Me walkin" (جعلتنى أترنح فى الطريق) قد يجعلها أكثر شعبية وانتشارا. والمستمع غير المدرب قد يجد أن أسماء الشهرة (أو التدليل) بها بعض الغموض، وقد يثير ذلك فضوله أيضا. فكان "سنوك Snook" هو عازف الهارمونيكا هو "سنوكى بريور Snooky Pryor". كما كان جيمس ويليامسون James Williamson قد سجل تحت اسم هومسيك جيمس Homesick James، وكان مشهورا بين الجماهير التى تتردد على بارات ونوادى شيكاغو كى تستمع إلى موسيقى البلوز. وعندما

سألت لوكاس عما إذا كانت الأشعار الغنائية ذات صلة أو على أساس قصة حقيقية، رد قائلاً: تقريبا والضمير هى "She" فى الأغنية لا يشير إلا إلى جونى ماى Johnny Mae، وكان بيل قد غنى لها فى ذوقة "The blues Rokers" قبل ذلك بعدة شهور، وكانت جونى ماى تلك حبيبة هومسيك جيمس.

وكما تبين الأشعار الغنائية للوكاس، خلال السنوات التى تلت الحرب العالمية الثانية، كون موسيقى البلوز فى شيكاغو جماعة موسيقية، وذات نشاط اجتماعى أيضا، وكانوا فيما بينهم يتبادلون العزف فى فرقهم وفى تسجيلاتهم، ويدعمون بعضهم بعضًا سواء على المستوى الموسيقى، أو الاجتماعى. وظلت تلك العلاقات الطيبة قائمة لسنوات رغم ما كان بينهم من منافسة، وعلى سبيل المثال كان مادى وترز Muddy Waters وهولين وولف Howlin Wolf يتنافسان حتى عام ١٩٧٠، ففى مهرجان بلوز آن أربر Ann Arbor Blues، كانت تلك المنافسة واضحة تماما. وكان من المخطط أن يصعد وترز على المسرح بعد الفاصل الذى يقدمه وولف، إلا أن الأخير أطال فقرته بعد الوقت المحدد له حتى يجور على وقت وترز (جوردون ٢٠٠٢: ٢١٥-١٦؛ سيجريست وهوفمان Segrest and Hoffman 2004: 261-62).

الاستماع بانتباه

"جعلتنى أترنح فى الطريق

She Got Me Walkin"

القرص المدمج ١: ٢٧

قراءة العداد	التعليق		الشعر الغنائى
0:00	مقدمة آلية		
0:14	يغنى لوكاس المقطع الأول. تتفاعل الآلات المصاحبة مع بعضها بعضا. تجاوب آلى مع الغناء "نداءات" (تتجاوب الآلات عندما يتوقف لوكاس بين الجمل والأسطر اللحنية.		حبيبتى جعلتنى أترنح فى الطريق حبيبتى جعلتنى أترنح فى الطريق
0:56	يغنى لوكاس رباعية البداية للمقطع. رقم٢.		قالت لى حبيبتى يوما ما، وضحكت فقد اعتقدت أنها كانت نكتة، قالت أنا

			سأهجرك، أنت لم تعد تثيرنى ...
1:59	اللازمة، البيت رقم ٢		جعلتنى أترنح فى الطريق هجرتنى إلى رجل آخر، بسبب أنها تود أن تكون حرة.
1:35	يتحدث لوكاس، فى إشارة إلى بدء فاصل آلى		اعزفها من أجلى يا فتى
1:37	فاصل آلى		
2:17	رباعية البداية المقطع رقم ٣. سنوك هوجيمس "سنوكى" بريور James "Snooky" Prior		لا أريد أن أرى سنوك Snook، ولا حتى هومسيك Homesick جيمس James، إنه السبب فى أن حبيبتى هجرتنى أعتقد فعلاً أنه الملام.
2:30	اللازمة، المقطع رقم ٣		جعلتنى أترنح فى الطريق، هجرتنى إلى رجل آخر، بسبب أنها تود أن تكون حرة.

الكلمات والموسيقى لويليام لوكاس. بإذن

ومما لا شك فيه أن أحداث حياة مغنى البلوز والروابط الاجتماعية بينهم، قد أثرت فى موسيقاهم. وقد ركزت مناقشتنا لتلك النقطة على حياة وأغانى موسيقيى البلوز. وفى الأجزاء التالية سنلقى نظرة فاحصة على آلة صاحبت موسيقى البلوز الباكرة. واتباعا لتقاليد البلوز فى التعلم من خلال الممارسة، سنبدأ بتعلم كيفية تصنيع آلة وترية أحادية الوتر **One Stringed Diddly Bow** (انظر الشكل ١: ١٣).

كيف تصنع آلة وترية أحادية الوتر وتعزف عليها:"الديدلى بو Diddly Bow"

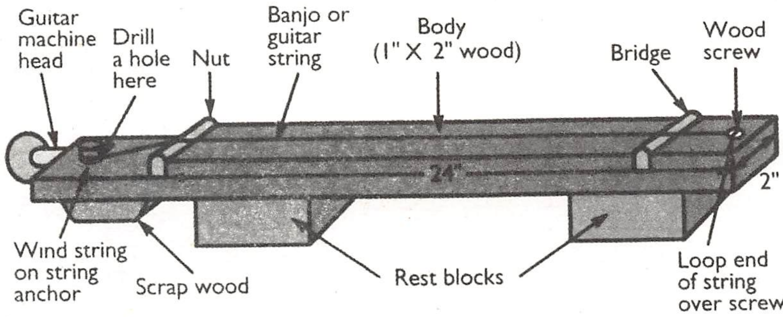
آلة القوس الموسيقى، عبارة عن وتر واحد مشدود على هيكل، وهى تشبه القوس الهونى **Hun Bow**[١]، تنتشر على نطاق واسع كآلة موسيقية قبلية.

والآلة المعروفة بالـ **Diddly Bow** وهى الأخرى، أحادية الوتر، عبارة عن آلة أفرو أمريكية عادة ما تجهز بوتر سميك من السلك مشدود على قوائم ويمتد موازيا فوق جسم خشبى (انظر شكل ١-١٣). ويتذكر كثير من مغنى البلوز أنهم ترعرعوا فى المزارع الجنوبية مع تلك الآلة كأول آلة موسيقية مارسوا عليها العزف (القرص المدمج ٢، مسار ١)، كما اتخذ مغنى الروك آند روك "بو ديدلى **Bo diddley**" اسمه منها.

---

(١) الهون **Hun**: شعب مغولى مترحل. سيطر على جزء كبير من أوروبا الوسطى والشرقية بقيادة أتيلا حوالى ٤٥٠ ميلادية ـ المترجم.

ورغم إنشائها البسيط وأسلوب عزفها، فإن "الديدلى بو" تخرج صـــوتا مميزا للبلوز على نحو مرضٍ، ومن السهل تصنيفها وتعلم العزف عليها حتى ولو لم تكن قد صنعت أى آلة موسيقية على الإطلاق من قبل. ويعرض شكل ٤-١٣ قائمة بالخامات المطلوبة ومخططا لتصنيع ديدلى محمولـــة، أصـــغر وأكثر سهولة من الآلة التقليدية التى تثبت إلى جـــدران الحظيـــرة. ويمكنـــك الحصول على الخشب بلا مقابل من أى ساحة خردة لورشة تقطيع الخـــشب. كما يمكنك شراء رأس الجيتار **Guitar Machine Head** من أى متجر آلات موسيقية لقاء بضعة دولارات، كما يمكنك أيضا شراء شرائح بلاستيك للفرسة **Bridge** والجوزة **Nut**، ووتر من الصلب حاول الحصول على وتـــر بـــانجو **Banjo** يكون به عروة طرفية كى يمكن تثبيتها بسهولة فوق المسمار الملولب الخشبى عن طرق الفرشة.



شكل (٤-١٣)

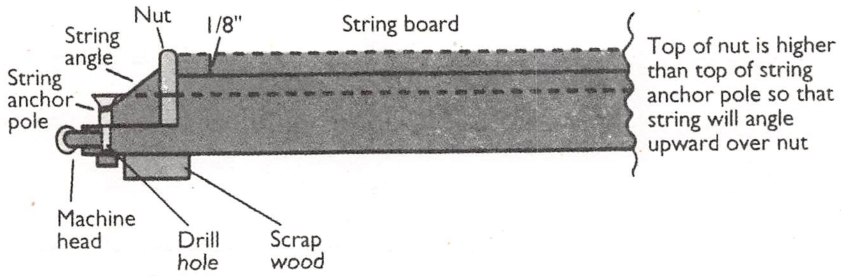
كيف تصنع ديدلى ــ بو محمولة أحادية الوتر أسماء الأجزاء الصف العلوى (من اليمين): مسمار خشبى ــ الفرسة **Bridge** ــ الجسم (خشب ٢ بوصة × ١بوصة) ــ وتر بانجو أو جيتار ــ الجوزة **Nut**ــ يتم الثقب هنا ــ رأس ماكينة الجيتار.

الصف السفلى: عروة نهاية الوتر فوق المسمار ــ قواعد ــ خشب خردة ــ خطاف الوتر.

طريقة التصنيع

قم بنشر ثلم **Notch** للجوزة **Nut** قرب أحد طرفى قطعة الخشب، ثم اقطع الخشب حسب المقاس. استخدم الغراء للصق قطعة من الخشب الخردة على قاع الجزء المقطوع.

اثقب ثقبا لخطاف الوتر واربط رأس ماكينة الجيتار مع قاع الخشب الخردة. تأكد من أن قمة خطاف الوتر أسفل قمة الصامولة (شكل ٤-١٤).



شكل (٤-١٤)

نقطة مقربة للنهاية التى بها الجوزة **Nut** فى آلة الديدلى – بو **Diddly Bow**

أسماء الأجزاء: الصف العلوى (من اليمين): قمة الجوزة **Nut** أعلى من قمة خطاف الوتر بحيث ينحرف الوتر بزاوية إلى أعلى فوق الجوزة ــ صندوق الصوت ــ الصامولة زاوية الوتر ــ خطاف الوتر.

الصف السفلى (من اليمين): خشب خردة ــ ثقب المسمار ــ رأس الماكينة.

استخدم الغراء للصق الصامولة أمام الثلم حيث يبرز رأس الجوزة Nut إلى أعلى بمقدار بوصة فوق صندوق الصوت. قم بنشر ثلم للفرسة Bridge قرب الطرف الآخر من صندوق الصوت، وألصقه بالغراء في الفرسة حيث يكون أعلى بمقدار ¼ بوصة من صندوق الصوت. أدخل مسمارًا خشبيًا صغيرًا بين الفرسة Bridge والطرف القصير من صندوق الصوت، مع ترك بوصة خلوص Clearance بين الصندوق ورأس المسمار لإدخال عروة الوتر. قم بلصق قطعتين من الخشب الخردة بالغراء تحت صندوق الصوت للعمل كمسندين على الطاولة.

وصل طرف العروة لوتر البانجو فوق المسمار القلاووظ الخشبي، ثم ادفع الطرف الآخر خلال خطاف رأس الماكينة، مع شد الوتر دون ارتخاء. اعقد الوتر حول الخطاف وأدر مقبض رأس الماكينة knob، وأحكم شد الوتر، حتى تجد أنك عندما تغمزه، يصدر نفس الدرجة الموسيقية لنغمة الأساس Tonic (هنا تكون نغمة الأساس هي أخفض النغمات وأكثرها عزفا) التي كان يصدرها الموسيقي سام أو ربابة One String Sam[1] من آلته المصاحبة في أغنية "أحتاج مائة دولار 100$ Need (القرص المدمج٢، مسار ١). حاول ضبط الدرجة الموسيقية للآلة التي قمت بصنعها بالاستعانة بالتسجيل.

---

(١) لا يعرف الكثير عن ذلك المدعو One String Sam (سام أبو ربابة)، وكان موسيقيا جوالا Street Musician عمل في قاعة تسجيلات جو Joe Record Shop في شارع هستينجز Hastings Street في ديترويت عام ١٩٥٦، وسجل أغنيتين غريبتين حققتا انتشارا مدويا ثم اختفى: أحتاج مائة دولار I Need One Hundred Dolars" ، "يا سلام على حبيبي ...My Baby o" بمصاحبة آلته الوترية ذات الوتر الواحد ـــ المترجم.

القرص المدمج ٢ : ١

أغنية "أحتاج مائـــة دولار I Need 100$ One" يؤديها سام أبو ربابـــة String Sam حوالى عـــام ١٩٥٦. ديترويت. ميتشيجان بلوز ديترويت فى إصدار جديد كلاسيكيات البلوز فى أوائل الخمسينيات P.Bc-121

اعزف آلة الديدلى ــ بو بغمز الوتر قرب الفرسة مستخدما إبهام إحدى يديك. أما اليد الأخرى فتقوم بانزلاق أداة ناعمة مثل عنق زجاجة، أو غلاف إصبع روج، أو قطعة من أنبوبة من النحاس، أو أداة تنظيـــف الغليـــون، أو مطواة جيب مقفلة... فوق الوتر. وعليك بالتركيز على اليد التى تقوم بغمـــز الوتر، مع ترك اليد المنزلقة حرة تماما. اقبض على الآلة باستخدام مـــؤخرة كف اليد القائمة بغمز الوتر، وهى تقع بـــين المـــسمار القـــلاووظ الخـــشبى والفرسة **Bridge**، فمع الضغط الخفيف ستمنع الآلة من الحركة على الطاولة. أدر يدك فى عكس اتجاه عقرب الساعة مع تكوير قبضتك قليلاً حيث تكـــون الأصابع حرة تسمح بأن يتوازى إبهامك مع الوتر ويمكنه أن يغمـــز الـــوتر بسهولة فى حركة تبتعد عن جسمك. وبمجرد ما تعزف على آلتـــك قلـــيلاً، حاول أن تستمع إلى الأســـطوانة المدمجـــة. اســـتخدم أســـلوب الانتقـــالات **Transcriptions**(١) لتطوير ومعالجة الإيقاعات، ثم قم بتطوير معرفتك أكثر لأسلوب الانزلاق.

---

(١) تشير عملية النقل **Transcription** فى الموسيقى إلى تدوين مقطوعة لم تكن مدونة فى الأصل مثل مقاطع الجاز المنفردة المرتجلة، ويشيع ذلك الأسلوب بصفة خاصة فى تدوين مقطوعات الموسيقى الشعبية والأغانى الشعبية، التى تنتقل سماعيا وشفاهيا. ويعتبر ذلك من أهم إنجازات الموسيقولوجيا العرقية **Ethnomusicology**، فعن طريق تلك العملية أمكن الحفاظ على تراث هائل للموسيقى الفولكلورية ــ المترجم.

وقد صاحب "سام أبو ربابة" نفسه على ذيدلى ــ بو صغيرة محمولة وهو يغنى "أحتاج مائة دولار" فى ديترويت فى الخمسينيات (القرص المدمج ٢، تراك ١)، ولم أستطع أن أفهم أو أستكمل أشعار المقطع الشعرى الثانى بمزيد من الثقة.

الاستماع بتركيز

أغنية "أحتاج مائة دولار"

"I Need 100$"

القرص المدمج ٢: ١

قراءة العداد	التعليق	الأشعار الغنائية
0:00	مصاحبة استهلالية على الديدلى ــ بو	أتعرف أننى تكلمت مع أمى هذا الصباح وأمى تكلمت مع القاضى بدورها وقد استطعت أن أسمعها خلسة أو تدرى ... لقد فهمت حديثها.
0:17	يغنى سام لازمة من المقطع الشعرى الأول. وتنهى الديدلى ــ بو	قالت: أحتاج مائة دولار... أو تدرى ... أو تدرى أننى أحتاج مائة دولار لمجرد أن

	بيت الشعر بعد أو تدرى ... وتعنى عبارة Go May Baby Bond لأدفع الكفالة لابنتى حتى تخرج من الحبس.	أدفع كفالة ابنتى
0:14	يغنى سام رباعية quatrain المقطع الشعرى.	أنت تعرفنى وابنتى استيقظت من نومها هذا الصباح قالت: إنها تتمنى أن تتجمد حتى الموت. أخبرتها أن تنتظر فى الثلاجة، حبيبتى أنا نفسى أقوم بتجميد الثلج.
0:53	يغنى سام المقطع الشعرى، مرة أخرى تنهى الديدلى ـ بو البيت الأول آلياً	أنا لا أريد سوى مائة دولار، قلت أنا أريد ... أو تدرى أننى لا أحتاج سوى مائة دولار حتى أدفع كفالة ابنتى.
1:13	يعزف سام عدة جمل لحنية إضافية فى تكرار على الديدلى ـ بو	

أو تدرى أننى تركت أمى واقفة، تبكى فى مدخل البيت تعالى نتسول ونلتمس منك أن لا تعامل ابنتى الصغيرة بفظاظة	يغنى سام رباعية المقطع Quatrain الشعرى ٣	1:23
قلت: "حماتى أحتاج مائة دولار كل ما أحتاجه.. كل ما أحتاجه مائة دولار لدفع كفالة ابنتى	يغنى سام لازمة المقطع Refrain الشعرى ٣	1:35
(تلاوة) نعم، أو تدرى أننى أحتاج لمائة دولار منك.	وقفة آلية أكثر طولاً لسام، مع تلاوة منغمة من منتصفها	1:59
أو تدرى أن مديرة المنزل قد جاءت تطلب الحديث لمدة ساعة تريد أن تذهب لرجال الصليب الأحمر ... أو تدرى أنها تريد كيس دقيق من الصليب الأحمر.	يغنى سام رباعية المقطع الشعرى ٤	2:22

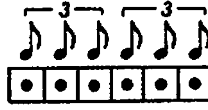
2:34	يغنى سام لازمة المقطع الشعرى ٤	قلت لها كل ما أحتاجه مائة دولار، كل ما أحتاجه مائة دولار. كل ما أحتاجه... يا حبيبتى، إذا كان لدى مائة دولار، سيمكننى الذهاب ودفع كفالة ابنتى
2:56	خفوت تدريجى للصوت حتى النهاية	

والإيقاع الذى يتبعه سام. فى أغنيته هذه هو نفس إيقاع الثلثيات **Triplet Rhythm** الذى استخدمه بيل لوكاس فى "بلوز الفتى المسكين" تشنج **Chung**، تتشنج **K'chung**، كتشنج **K'chung**، كتشينج **K'chung** وهكذا.

12/8 etc.

الشكل (A)

وتتيح بساطة الآلة لنا أن نخترع تدوينا للديدلى ـ بو يوضح طريقة عزف "أحتاج مائة دولار" أو أى أغنية أخرى. وفى تدوين الديدلى ـ بو تكون كل ضربة من ضربات الثلثية عليها علامة صندوق (انظر التدوين المعدل ٤-١٣)



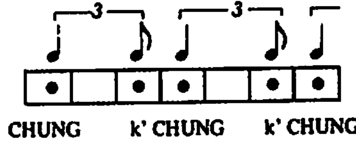
الشكل (B)

التدوين المعدل ٤-١٣

تدوين الديدلى ــ بو

الإيقاع الأساسى لأغنية "أحتاج مائة دولار"

يأتى مثل التدوين المعدل ٤-١٤



الشكل (C)

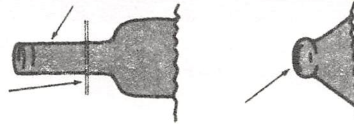
التدوين المعدل ٤-١٤

الإيقاع الأساسى لأغنية "أحتاج مائة دولار"

وباستخدام إبهامك لغمر الوتر بعيدا عن جسمك، قم بعزف الديـــدلى – بو فى ذلك الإيقاع فترة حتى يبدو لك سهلاً. وإذا ما وجدت صعوبة وحـــدث عقال (تشنج أو تقلص Cramp فى يدك، توقف عن العزف وقم بهز يـــدك. وأبقها مسترخية، ثم حرك الإبهام كله كوحدة واحدة، وليس العقلـــة الأماميـــة فقط. ثم عاود العزف مرة أخرى مرارا وتكرارا، ومع نهاية اليوم ستجد أنـــه قد أصبحت لك طبيعة ثانية.

إن هذا هو كل ما فى الأمر بالنسبة إلى جزء اليد اليمنى (أو جزء اليد اليسرى، إذا ما كنت أعسر **Left-Handed**) لأغنية "أحتاج مائة دولار". أما دور اليد الأخرى فهو أكثر سهولة، والواقع أنها لا تفعل شيئا معظم الوقت بينما تغمز بيدك الأخرى الوتر عند النغمة الأساسية **Tonic** وأنت تتدرب على العزف. وفى أحيان أخرى تُستخدم تلك اليد فى انزلاق رقبة زجاجة أو أى أداة ملساء على طول الوتر لإحداث أصوات طنين ونحيب **Whining** وأزيز **Zinging**، تسمعها من واقع التسجيل. ووفقا للتقاليد، يتم العزف على "الديدلى ـ بو" باستخدام منزلق قد يكون رقبة زجاجة **Bottle Neck** ومن الممكن أن يؤدى الغرض أى جسم صلب تمسكه اليد بسهولة، إلا أن الزجاج يصدر أفضل صوت.

يمكنك الحصول على زجاجة لها رقبة أسطوانية (شكل ٤-١٥). باستخدام ألماسة زجاج من أى محل خردوات. والألماسة ستعطى قطيعة نظيفة ومنتظمة مع توخى الحذر كى لا تجرح يدك. وإذا لم ترق لك تلك الطريقة، فيمكنك شراء ذلك الجزء المنزلق جاهزا فى أى متجر جيتارات.



شكل (٤-١٥)

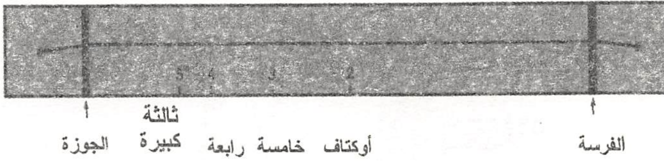
اختيار الزجاجة المناسبة

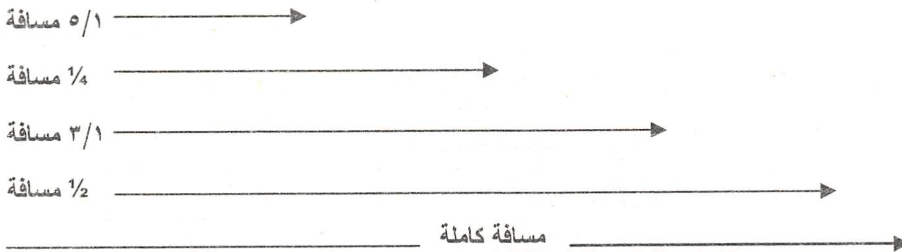
الشكل B	الشكل A
ليس من ذلك النوع	اقطع بطول ٢بوصة الرقبة الأسطوانية

اقبض على رقبة الزجاجة فى وضع مريح ليدك، حيث ترتكـز عليهـا وتنزلق بها فى رفق ولكن فى إحكام صعودا وهبوطـا علـى طـول الـوتر (أو جيئة وذهابا) من الجوزة **nut** حتى المنطقة التى تغمر فيها يدك الأخـرى الوتر. وإذا ما ضغت بقوة زائدة سيلمس الوتر صندوق الـصوت وسيـصدر الصوت مكتوما. أما الضغط برفق فسيعطى صوتا واضحا ورنانا.

تمرن على انزلاق الزجاجة على وتر "الديدلى ـــ بو". وتأكد من إحكام قبضتك على رقبة الزجاج حيث يمكنك رفعها عندما تعزف نغمـة الأسـاس **Tonic**، كما يمكنك وضعها على الوتر فى مختلف الأماكن. قم بغمز الـوتر فى أثناء انزلاق الزجاجة.

والآن عليك إيجاد مختلف المسافات البسيطة بين الدرجات الموسـيقية **Pitch intervals** باستخدام حركة المنزلق على الوتر (شكل ٤-١٦).



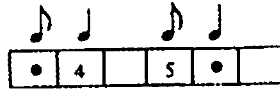


وستصدر نغمة الأوكتاف عندما يكون المنزلق عند منتصف المسافة تقريبا بين الجوزة والفرسة. استخدم قلما، لتضع علامة عند تلك النقطة على صندوق الصوت "رقم٢ " (نصف المسافة إلى الفرسة). والخامسة التامة Perfect Fifth[١] ستصدر عندما يكون المنزلق فى ثلث المسافة بين الجوزة والفرسة "٣". والدرجة الرابعة التامة Prefect Fourth تصدر عندما يكون المنزلق عند ربع المسافة بين الجوزة والفرسة "٤". وستصدر الثالثة الكبيرة Major Third عندما يكون المنزلق فى خمس المسافة بين الجوزة والفرسة "٥". وستكون تلك العلامات هى النقط المرجعية الأربع لك لتحديد المسافات Intervals المستخدمة فى "أحتاج مائة دولار" وبالطبع ستكون تلك النقط تحت إمرتك عندما تريد أن تعزف أغانى أخرى.

والعلامات التى وضعتها توا على صندوق الصوت سيكون من السهل إدخالها فى تدوين موسيقى الديدلى ــ بو كى تبين مكان المنزلق. وتشير النقطة الموجودة داخل صندوق التدوين Notation Box إلى أن المنزلق بعيد عن الوتر، ويكون ذلك هو نغمة الأساس Tonic أما العدد داخل صندوق التدوين فيوضح المكان الذى تضع فيه المنزلق وأنت تقوم بغمز Pluck الوتر باليد الأخرى. ولتجرب ما يلى:

---

(١) خمس درجات موسيقية على السلم الموسيقى مع عد نوتتى القاع والقمة وأشهر خامة مقاماته هى دو ــ صول (من الأساس إلى المسيطر سواء كبيرًا أو صغيرًا)، لأن الدرجة الخامسة نغمة مركزية مهمة فى السلم (نقطة ارتكاز) ــ المترجم.



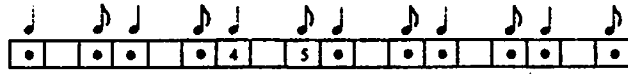
التدوين المعدل ٤-١٥

تعاقب نغمى من أربع نغمات على آلة

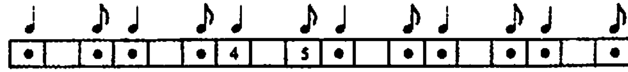
"الديدلى ــ بو"

إن ذلك التعاقب النغمى المكون من أربع أنغام **Four-Tone Sequence** هو إحدى النقلات النموذجية عند "سام" فى أغنيته "أحتاج مائة دولار". فهو يغمز الوتر عند نغمة الأساس **Tonic** ليصدر ثلثية **Count-Ofon-Triplet**، ثم يضع المنزلق عند "٤"، ويغمز الوتر، ويثبت النغمة فى إيقاع ثلثيتين **Count of Two Triplets**. وبعد ذلك يحرك المنزلق على الوتر إلى الوراء إلى "٥"، لأنه يستخدم مسافة طبيعية **Neutral** بدلاً عن مسافة كبرى **Major Internal** للثالثة ــ ثم يغمز الوتر فى إيقاع ثلثية واحدة **One Triplets**. وفى النهاية، يبعد المنزلق ويغمز الوتر عند نغمة الأساس لثلثيتين **Two Triplets**. استمع إلى التسجيل مرة ثانية وحاول التقاط اللحظات التى يؤدى فيها ذلك التعاقب النغمى.

وعندما تجيد ذلك التعاقب المكون من أربع أنغام، ستكون قد تمرست نوعا ما على عزف المصاحبة لأغنية "سام" "أحتاج مائة دولار". والتدوين المعدل فى شكل ٤-١٦ يتيح لنا معرفة التدوين الصندوقى **Box Notation** للموسيقى المصاحبة التى يستخدمها سام عندما يتحرك المنزلق فى يده جيئة وذهابا على الوتر بين العلامات. والآن قم بتشغيل التسجيل مرة أخرى وشارك سام أبو ربابة **One String Sam** العزف.
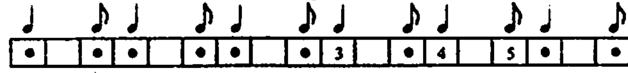


You know I



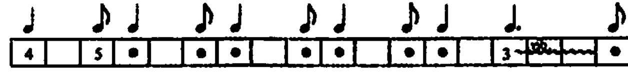
talked with mother this morning Mother talked with the judge



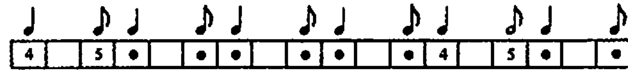
I could hear her eavesdropping I under-
you know
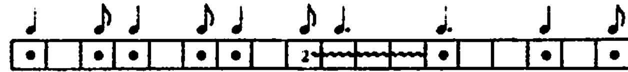


stood their words She say I need– hundred dol - lars



You know I–
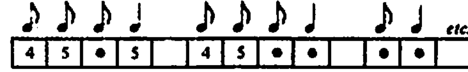


You know I



need a hundred dollars Just to



so my– my baby's bond



You know . . .

التدوين المعدل ٤-١٦

المصاحبة الموسيقية التى تؤديها آلة الديدلى ــ بو لأغنيــة "أحتاج مائة دولار" **I Need One Hundred Dollars** كمــا يغنيها سام أبو ربابة **One-String Ssam** على الأســطوانة المدمجة ، مسار ١.

تعديل التدوين لجيف تود تيتون

السياق الاجتماعى ومعنى البلوز

يمكن فهم موسيقى البلوز على أحسن وجه كصيغة موسيقية ومشاعر وجدانية فى نفس الوقت. وأغانى البلوز التى أخذناها كأمثلة وفحصناها عن قرب كانت على النحو التالى:

"بلوز الفتى المسكين"، "جعلتنى أسير مترنحا فى الشوارع"، و"أحتاج مائة دولار" هى أمثلة نموذجية ويمكنها أن توجه أنظارنا نحو تعريف إنشائى للبلوز باعتبارها صيغة غنائية **Song Form**: ومن ناحية النص، تتكون أغانى البلوز من سلسلة مقفاة من مقاطع شعرية **Stanzas** تتكرر فى شكل لازمات من ثلاثة أو أربعة أبيات، وكل منها يتم غناؤه على نفس الوتيرة تقريبا.

وعادة ما تتكون ألحان البلوز من مقاطع استروفيه **Strophe**[١]، يقع كل منها فى اثنتى عشرة مازورة **(Bar Measure)**، وهى تتبع سلما موسيقيا خاصا، وهو سلم البلوز (٤-١٢). وتلك الأغانى تكون ذات إيقاع شديد التعقيد، يستخدم الترخيم السنكبة **(Syncopation)**[٢]، وفى بعض الأحيان، تستخدم إيقاعات متغيرة بين الغناء والآلات الموسيقية. وكثيرا من صفات وملامح أغانى البلوز، مثل الصيغ الميلودية على سبيل المثال، أو التلوين الصوتى الخشن **Raspy Timbre**، يخرج عن نطاق مجرد التقويم إلا أنه من الممكن تتبعه فى مكان آخر (انظر تيتون **Titon 1994**).

(١) أى تتكرر الموسيقى كما هى لكل دور أو مقطع من القصيدة ـــ المترجم.
(٢) تأخير النبر ـــ المترجم.

وعلى الرغم من أن السمات العاطفية للبلوز تكون مدمجة فى مثل تلك السمات الموسيقية الموجودة فى أداء المغنى، وفى الطرق التى يعـزف بهـا الموسيقيون من حوله فى نطاق سلم البلوز والترخيم الإيقاعى **Syncopation**، فإن معظم التعبير المباشر لمشاعر البلوز ينبع من حياة الأمريكيين السود. فقد نمت البلوز وتطورت عندما كان معظـم الأفروأمـريكيين يعيـشون علـى الزراعة بأسلوب المشاركة فى المحصول **Share Cropper** فـى مـزارع القطن بالجنوب الأمريكى، حياة منعزلة، وبسبب قوانين جيم كرو **Jim Crow Laws**(١) والعنف ضد السود منذ نهايات القرن ١٩ وحتـى قبيـل الحـرب العالمية الثانية. وعندما بدأت الميكنة فى المزارع تحل مكان عمـل الـسود، وجذبت المصانع بأجورها العالية فى مدن الشمال السود مـن كـل حـدب وصوب (جوسو **Qussow 2002: -6**) وفى الجنوب، لم يكن الشبان والشابات يتزوجون مبكرا، فقد كان العمل يحتاجهم فى الحقول.وإذا حملت الشابة فهى تعهد بطفلها إلى والديها، ولا تفقد وضعها فى المجتمع، وفيما بعـد، فغالبـا كانت تتزوج من والد طفلها، وإذا ما تزوجت فتاة فى سن صغيرة، فعادة ما يكون شريكها فى منتصف العمر ويحتاج إلى امرأة للعمل وللعناية بأطفالـه من زواج سابق. وكانت كثرة الأطفال من الأمور المحببـة فعنـدما كـانوا يبلغون السن فمن الأفضل اكتساب فريق من الأيدى العاملة لجمـع القطـن والعمل فى حقول القمح. وقد كان التبنى **Adoption** من الأمـور الـشائعة، وعندما كانت الأسر تتفكك، كان الأطفال يشتغلون فى المزارع بين أقاربهم.

---

(١) قوانين محلية وعلى مستوى الدولة فى الولايات المتحدة الأمريكية (١٨٧٦ - ١٩٦٥) فرضت التزامات مجحفة على السود كالمدارس المنفصلة والمطاعم والمواصلات ...إلخ ـ المترجم.

وقد درس علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا، وبعضهم من السود (مثل تشارلز جونسون Charles Johnson)، ثقافة المشاركة فى المحصول - تلك- فى العشرينيات والثلاثينيات. وقد أبدى هؤلاء الدارسون اهتماما بموضوعات أنماط الحب، والزواج، والطلاق، وعمال المزارع، ووجدوا أن الزوجين ينفصلان فى العادة، لأن أحدهما لم يستطع العيش مع الآخر لكسله، أو ممارسته للعنف، أو بسبب الخيانة الزوجية.



شكل (٤-١٧)

هولين وولف **Howlin Wolf** (تشيستر بيرنت **Chester Burnet** - مهرجان آن آربر **Ann Arbor** لموسيقى البلوز- ١٩٦٩.

وقد أضيفت تلك الأسباب للمعاملة السيئة **Mistreatment**، وهو اللفظ الأكثر شيوعا بينهم. وقد ذكرت امرأة أنها سعيدة تماما مع عشيقها، ولا تفكر فى الزواج. وأردفت "بمجرد زواجك من الرجل يبدأ فى إساءة معاملتك، ولن أترك نفسى أتعرض لسوء المعاملة أكثر مــن ذلــك" (جونــسون **Johnson** (١٩٣٤) ١٩٦٦: ٨٣). وقد عكست أغانى البلوز تلك المواقف والاتجاهات، وكانت إساءة المعاملة هى أكثر الموضوعات شيوعا، وبمجرد ما استقر ذلك المفهوم، بدأ الناس يتوقعون أن إساءة المعاملة هى الموضوع الملائم لأغانى البلوز، وعلى الرغم من تأليف كثير من الأغانى التى تدور حول موضوعات أخرى، فإن الأغلبية ظلت تدور (وما زالت) حول العشاق وإساءة المعاملــة. وبعد الحرب العالمية الثانية، لم يعد نظام المشاركة فى المحصول على نفس القدر من الأهمية كما كان من قبل، فالأنشطة اليوم تقوم فى المــدن حيــث هاجر معظم السود إلى أتلانتا، نيويورك، واشنطن، ديترويت، ممفيس، سانت لويس، شيكاغو، دالاس، هوستون، لوس أنجليس، أوكلند. إلا أن أنماط العائلة السوداء ظلت تحتل مكانها بين الطبقات الدنيا فى أحياء مدينية خاصــة بهــا (جيتو حضرى **Urban Ghetto**)، ومن ثم كانت البلوز على هذا النحو.

والأشعار الغنائية للبلوز، التى تدور حول سوء المعاملة، تقع فى نمط ما. فالمغنى (أو المغنية) يتقمص دور الضحية التى أسيئت معاملتها، مع تقديم شخصية لخصم **Antagonist**، وعادة ما يكون حبيبا (أو حبيبة) يقــسو فــى معاملته، ليطرح من خلالها أحداثًا تعطى تفاصيل عن ظروف سوء المعاملة، ويرفع بذلك قرار الاتهام **Bill of Indictment**. ومن خلال الموافقة الضمنية

الصامتة للمستمع، يتحول الضحية إلى قاض، وتدور الدراما حـــول إصـــدار حكم **Verdict**: هل سيتقبل الراوى (أو الراوية) سوء المعاملـــة هـــذه، فـــى محاولة منه لإصلاح حبيبه القاسى، أم سيتركه؟ وفى حالات قليلة يعلنون فى الغالب استقلالهم، ويتخلون عن دور الضحية فى ضربة ممزوجـــة بـــروح السخرية والتهكم، ويتم هجر الحبيب. وأغنيـــة **Dog Me Around** لهـــولين وولف **Howlin Wolf**(١)

نص أغنية

«...تعاملنى معاملة الكلاب

...«Dog Me Around

١-كم من السنوات الطويلة التى تركتك فيها تعاملينى معاملة الكلاب؟

كم من السنوات الطويلة التى تركتك فيها تعاملين معاملة الكلاب؟

ليتنى كنت ميتا، أنا ... بعيدا فى عرض الطريق

٢-لو كنت قد عاملتك بإنصاف، ما كنتِ تصدقين ما قلته لك.

لو كنت قد عاملتك بإنصاف، ما كنتِ تصدقين ما قلته لك.

٣-سأصعد إلى الطابق الثانى، لإحضار ملابسى.

---

(١) (١٩١٠ - ١٩٧٦) مغنى بلوز أمريكى. اسمه الأصلى شيستر آرث بيرنت Chester Arthur Burnet تميز بطوله المفرط وضخامة جسده وصوته الخشن المجلجل ــ حقق شهرة مدوية ــ المترجم.

سأصعد إلى الطابق الثانى، لإحضار ملابسى.

لو سألك أحد عنى، قولى له إنى خرجت إلى الهواء الطلق.

أغنية Dog Me Around لهولين وولف Howlin Wolf (تشيستر بيرنت Chester Burnett).

فى المقطع الشعرى يشكو المغنى من سوء المعاملة، فيقول إن حبيبته تعامله ككلب. وفى المقطع الثانى ندرك أن المغنى قد يكون هو الآخر مخطئا، فالبيت الذى يقول: "لو كنت قد عاملتك بإنصاف ما كنتِ تصدقى ما قلته لك "If I Real You Right Wouldn't Believe What I Have Said يتضمن سوء معاملة متبادلة بين الطرفين (ومن الممكن تفسير المقطع الثانى على شكل حوار تؤديه) حبيبة المغنى المتهمة بسوء المعاملة، دون أى بيان واضح مثل "وقالت She Said"، وهى وجهة نظر نادرا ما تستخدم كحيلة مراوغة فى الشعر الغنائى للبلوز. ويقوم المغنى بحل العقدة الدرامية فى المقطع الشعرى الثالث عندما يعلن أنه سيهجر حبيبته" If Any Body Asked About Me, Just Tell Him I Walked لو سألك أحد عنى ... قولى له إنى خرجت إلى الهواء الطلق وهو تصريح صامت Understatement بأن الأمر لا يعنيه كثيرا.

وموسيقى البلوز تساعد المحبين على فهم كل منهم للآخر. لأن الموضوعات تقليدية ويتشارك فيها أفراد المجتمع، كما أن أغانى البلوز تقدم للمستمعين موافقة المجتمع على الانفصال كرد على سوء المعاملة. والمستمع الذى يسترجع موقفه من أحداث وقعت له، وهو بصدد أغنية البلوز، قد

يكتشف توضيحا معقولاً لموقفه، وربما استجابة أيضا وفى إحــدى حفــلات السبت A Saturday Night Party، أو هو وحده فى منزل، وقد يجد محــب ما لقى معاملة سيئة عزاء فى أغانى البلوز (شكل ٤-١٨)



شكل (٤-١٨)

الرقص فى حانات الأفروأمريكيين المعروفــة بالــــ Juke joint[١] ــ ولاية ألاباما ١٩٧٥

القرص المدمج ٢:٢

بلوز كوكو Kokomo Blues غناء فريــد ماكدويل Fred Mc Dowell، ويــصاحبه على الجيتار جينف تود تيتــون Jeff to DD Titon، وميــشيل جينوفــا Michell Genova طبول. تسجيل ميدانى لميتشيل جوجــو ســـتين Michel Justen. يمنيابوليس مينيسوتا، يوليه ١٩٧٠.

(١) يدير تلك الحانات فى معظمها الأمريكيون من ذوى الأصول الإفريقية ــ فى ولايات الجنوب بالولايات المتحدة. وكلمة Juke فى لغة شعب الجوللا Gulla People فى جورجيا ونورث كارلوينا تعنى فوضى أو فظاظة ــ المترجم.

وبالطبع سوء المعاملة ليس هو الموضوع الوحيد فى أشـــعار البلـــوز الغنائية. فهناك تصوير لكل أنواع العلاقات بين الـــشريكين. وعلـــى ســـبيل المثال، ففى أغنية البلوز المعروفـــة بـــالكوكومو Kokomo[١] (الأســـطوانة المدمجة ٢، تراك ٢) لفريد ماكدويل Fred Mc Dowell (شكل ٤-١٩) نجده يتغنى بالأماكن الجميلة المرحة المعروفة بالكوكومو بطريقة يصف بها أيضا تلك العلاقات.

وقد اشتهر ماكدويل[٢] بأسلوبه المميز كعازف جيتار فى حانات Juke-joint بمنطقة المسيسبى الريفية، وذلك على النقيض من الفقرات الفردية التى يؤديها جيتار الميلودى Lead Guitar فـــى موســـيقى البلـــوز الحـــضرية النموذجية أو فرقة موسيقى الروك. ويرتكز عزف جيتار ماكدويل على جمل ميلودية قصيرة ومتكررة فى شكل إيقاعى Riffs[٣]. وفى الغالب يكون لإيقاع تلك الجمل جاذبية خاصة تدعو إلى الرقص ينتشر كالعدوى Infectious بين جموع النظارة. ويتحرر أسلوب ماكدونالد من تقسيم الموسيقى إلى مازورات عندما يصاحب مغنين آخرين بميلوديا هابطة كقرار Descending Bass Line لا تتبع أى تغيير فى الأوتار، مما يجعلها صـــعبة التنـــاول بـــين موســـيقى المصاحبة عندما يحاول العازفون استباق مدخل الجملة وضـــبط التوقيعـــات

---

(١) اسم مدينة فى ولاية أنديانا. واسمها مأخوذ من أحد رؤساء قبيلة ميامى Mimi التى استوطنت تلك المناطق ــ المترجم.

(٢) (١٩٠٤ - ١٩٧٢) اشتهر بلقب فريد ماكدويل المسيسبى. مغنى بلوز وعازف جيتار ــ المترجم.

(٣) وبخاصة عند الارتجال، وهى تشبه القرار المستمر Ostinato فى الموسيقى الكلاسيكية الغربية ــ المترجم.

حتى يتم تعودهم على العزف مع رائد الفرقة. وذلك مثال لبلــوز الجنــوب **Down Home Blues**، أو البلوز الباكر، والذى كان يؤديه بــصفة رئيــسية مغنون من الرجال يصاحبون أنفسهم على جيتار صوتى تقليــدى **Acoustic Guitar**[1] وأحيانا ما يطلق عليه كانترى بلوز (الريفــى) **Country Blue**، حتى ولو كانت الموسيقى تؤدى فى المــدن وبمعرفــة موســيقيين نــشأوا وترعرعوا فى المدينة. ويرجع تاريخ "بلوز الكوكومو **Kokomo Blues**" إلى أوائل القرن العشرين وأعيد إحياؤه بمعرفة فرق مثل **Junior Kimbrough,** **R.L Burnside**، **All Stars Mississippi** فى العقد الأخيــر مــن القــرن العشرين، وقد لفت الأنظار بشدة بين الجماهير من عشاق الــروك. وعنــد استماعك إلى بلوز الكوكومو قد تجد صعوبة أن تظل ساكنا فى مكانك. فتلك الجمل الإيقاعية القصيرة والمتكررة **Riffs** تضع الموسيقيين والراقصين فيما يمكن أن يطلق عليه وجدان حسى إيقاعى **Groove**. ومن الممكن العثور على هذا الأسلوب الإيقاعى فى كل ضروب الموسيقى الأفروأمريكية بمــا فيهــا الجاز، والموسيقى الإنجيلية **Gospel**، والديسكو صول **Soul Disco**، والهيب هوب **Hip Hop**. ويستخدم "ماجيك سام **Magic Sam**"[2] مصاحبة إيقاعية مماثلة (على أساس نمط متكرر **Riff**) فى أغنية "أنتِ لا تحبيننى **You Don't Love Me**" (القرص المدمج٢، تراك٤).

---

(١) ظهر ذلك المصطلح كمواجهة مع الجيتار الكهربى، وهو من المصطلحات التى أوجدتها التكنولوجية Retronyms للتفرقة بين الأصل والتقليد...!! ـــ المترجم

(٢) ولد عام ١٩٣٧ اسمه الأصلى صامويل جين ميجيت Samuel Gene Meghet ـــ عازف جيتار ومغنى بلوز اشتهر بأداء فقرات الترعيدات (الرعشة) Tremolos على الجيتار ـــ المترجم.

بلوز الأمس

في هذا الفصل قمنا بدراسة موسيقى البلوز كموسيقى أفروأمريكية. وهذا صحيح من الناحية التاريخية: فالأفروأمريكيون اخترعوا موسيقى البلوز بالفعل. إلا أن كثيرا من قراء هذا الكتاب من غير الأفروأمريكيين يعرفون شيئا ما عن البلوز بالفعل، لأن البلوز اليوم تمتد إلى خارج حدود الثقافة الموسيقية الأفروأمريكية. واليوم تمتد قاعدة مستمعي المغنى وعازف جيتار موسيقى البلوز الإنجليزى "إريك كلابتون **Eric Clapton**"على نحو أقوى من شعبية مادى وترز **Muddy waters** وبادى جاى **Buddy Guy** [1] ومنذ حوالى خمسة وثلاثين عاما دخلت موسيقى البلوز فى التيار السائد لثقافة الولايات المتحدة، وفى عالم اليوم الذى أصبح قرية عالمية تغطيها وسائل الإعلام، أصبحت موسيقى البلوز سلعة لها جاذبيتها فيمكنك الاستماع إليها، وهى تعزف فى براج، ودار السلام، وطوكيو، من مواطنين تشيكوسلوفاكيين، وتنزانيين، ويابانيين.

والحق أن الأفروأمريكيين هم الذين اخترعوا البلوز، والحق أيضا أنها قد جذبت إليها شعوبا خارج مجتمعات السود منذ وقت مبكر. فقد قام عالم الفولكلور (الأبيض) هوارد أورم **Howard Odum** [2]، على سبيل المثال،

---

(١) (١٩٣٦-) عازف جيتار بلوز ومغنى أمريكى أسود – اشتهر بعروضه المثيرة على المسرح وأسلوب عزفه (كان يعزف الجيتار أحيانا مستخدما عصا الطبلة) – المترجم.

(٢) (١٨٨٤-١٩٥٤): أستاذ بجامعة نورث كارولينا – أهم عالم اجتماع للجنوب الأمريكى فى النصف الأول من القرن العشرين – المترجم.

بجمع أغانى البلوز فى الجنوب قبل عام ١٩١٠. كما أن المؤلف الموسيقى الأفروأمريكي و. س. هاندى . W.C. Handy[1] قد عمل على نشر تلك الموسيقى فى العقد الأول من القرن العشرين من خلال أغانٍ مثل "بلوز سانت لويس SF. Louis Blues".



شكل (٤-١٩)

فريد ماكدويل Fred McDowell، مينيابوليس. مينسيسوتا ١٩٧٠.

---

(١) (١٨٧٣-١٩٥٨) - أطلق عليه لقب (أبو البلوز Father of The Blues (١٩٤١) - المترجم.

الاستماع بانتباه

بلوز كوكومو KoKoMo Blues

القرص المدمج ٢:٢

قراءة العداد	التعليق	الشعر الغنائى (فى ترجمة حرة)
0:00	يقوم فريد ماكويل Fred Mcdowell بتقديم الأغنية ويعطى الإشارات المفتاحية cues للفرقة.	(تلاوة) والآن هاهى كوموكو. ما الذى سأعزفه. أغنية حول الأضواء ... هيا بنا أيها الفتيان
0:07	يبدأ ماكدويل بمقدمة على الجيتار الكهربى، حيث يرسخ للجمل اللحنية الإيقاعية المتكررة، التى ستصاحب الأغنية. وتدخل الطبول والجيتار الثانى بعد ذلك بعدة ثوان.	

0:15	يوقف ماكدويل الموتيفات الإيقاعية المتكررة، لضبط وتره السفلى رى D لمدة ثانيتين. وجيتاره مضبوط على صول G (رى صول رى صول سى رى[1] DG dg bd[1]) ثم يستأنف الموتيفات الإيقاعية عند قراءة العداد 0:18.	
0:22	يغنى ماكدويل رباعية Quatrain من المقطع الشعرى الأول بينما يرتجل الجيتار الثانى والطبول مصاحبة تناسب النمط الإيقاعى المتكرر لماكدويل.	حسنا، غنى معى الكوكومو يا حبيبى غنى الكوكومو على الوجه الصحيح الكوكومو لك يا أبى سيعود غدا مساء
0:32	يغنى ماكدويل لازمة refrain من المقطع الشعرى۱، وتتناوب الأنماط الإيقاعية الميلودية الأخرى.	إنى أصرخ، حبيبتى ألا تودين الذهاب جنوبا إلى تلك المدينة ذات الإحدى عشرة نمرة هبوط كوكو مو الجميلة العجوز.

1:08	يغني ماكدويل لازمة من المقطع الشعرى٢، بعد عدة ثوان تأخير بينما يعزف أنماط إيقاعية أخرى، ثم يعود إلى الأنماط الإيقاعية الهابطة Descending ويحاول الموسيقيون الآخرون اتباعه	إننى أصرخ، حبيبتى، ألا تودين الذهاب جنوبا إلى تلك المدينة ذات الأحد عشر ضوءا. كوكومو الجميلة العجوز
1:34	يغنى ماكدويل رباعية من المقطع الشعرى ٣.	حسنا :: إننى لم أحب فى حياتى، ليتنى لا أفعل ذلك أبدا وهذه هى الطريقة التى تتبعها فى الحب والصراخ، وسوف يكون هناك ضحية.
1:43	يغنى ماكدويل لازمة من المقطع الشعرى ٣، ومرة أخرى يؤخر دخوله بعد "إننى أصرخ Crying, I.	إننى أصرخ، حبيبتى، ألا تودين الذهاب جنوبا إلى تلك المدينة ذات الأحد عشر ضوءا. كوكومو الجميلة العجوز
2:04	يغنى ماكدويل رباعية من المقطع الشعرى ٤	حسنا واحد زائد واحد يساوى اثنين ثلاثة وأكثر

		يساوى ستة. استمرى فى اللعب والصخب يا حبيبتى.
2:13	يغنى ماكدويل لازمة من المقطع الشعرى الرابع	إننى أصرخ، حبيبتى، ألا تودين الذهاب جنوبا إلى تلك المدينة ذات الأحد عشر ضوءا. كوكومو الجميلة العجوز
2:37	يتلاشى الصوت تدريجيا	

بلوز كوكو مو Kokomo Blues لفريد ماكدويل Ferd McDowell، © ١٩٦٦، موسيقى تقليدية، إشراف بج Bug جميع الحقوق محفوظة ــ تستخدم بإذن.

وهناك مغنون آخرون ممن كانوا يغنون البلوز من البيض مثل "صوفى تاكر "Sophie Tucker"[١]، قد قاموا بتسجيل أغانى بلوز قبل أن يسمح للمغنين الأفروأمريكيين بذلك ويعود الفضل لملكات البلوز من الأفروأمريكيات من أمثال بيسى سميث Bessie Smith[٢] فى وضع البلوز

(١) (١٨٨٤-١٩٦٦) مغنية وممثلة أمريكية. روسية المولد (سونيا كاليس Sonia calish). أطلق عليها لقب مارى جاردن Mary Garden الراحتايم (ومارى جاردن كانت من أشهر مغنيات الأوبرا السوبرانو فى زمانها (١٨٧٤-١٩٦٧) وأطلق عليها سارة برنار الأوبرا) ــ المترجم

(٢) (١٨٩٤-١٩٣٧) مغنية بلوز أمريكية ــ اشتهرت باسم إمبراطور البلوز كانت أكثر المغنيات شهرة وانتشارا فى العشرينيات والثلاثينيات. ولها تأثير كبير على مغنى الجاز (مع لويس أرمسترونج) ــ المترجم.

على رأس قائمة الموسيقى الأفروأمريكية وأكثرها انتشارا فى العشرينيات، حيث اجتذبت تلك الموسيقى أعدادًا قليلة من جماهير البيض، إلى جانب جماهير غفيرة من السود. وفى العشرينيات أيضا ظهرت التسجيلات الأولى لموسيقى البلوز فى الجنوب: مثل تسجيلات بليند بليك **(Blind Blake(80)**[1]، أعظم عازف جيتار راجتيم **Ragtime**، وتشارلى باتون **Charley patton**[2] ذلك المغنى الذى اعتبر أبا لبلوز دلتا المسيسبى فى الجنوب، مع مجموعة من الموسيقيين أخرجوا البلوز من الحانات المحلية للأفرو أمريكية من الجنوب **Juke Joints**، وحفلات المنازل، التى كانت تذاع فى تسجيلات محلية لا تجد طريقا لها سوى فى مجتمعات السود (تيتون **Titon 2002: 15**)، وقد غنى جيمى روجرز **Jimmie Rodgers**[3]، أول نجم للموسيقى الريفية. **Country Music**، والذى لم تتعد مسيرته الفنية سوى ست سنوات (١٩٢٧-١٩٣٣)، أغانى بلوز كثيرة أشهرها "زغاريد اليودلة **Blue Yodels**". وكان روجرز وهو مغنٍ أبيض من منطقة المسيسبى قد تعلم كثيرا من أغانيه،

---

(١) (١٨٩٣-١٩٣٣) مغنى بلوز وعازف جيتار أمريكى. أطلق عليه لقب ملك جيتار الراجتايم. اسمه الأصلى آرثر فيلبس Arthur Phelps وقد كانت له تسجيلات كثيرة باسم آرثر Arthur blake ولا توجد له صورة واحدة عام ١٩٢٧ ــ المترجم.

(٢) (١٨٩١-١٩٣٤) موسيقى بلوز من دلتا نهر المسيسبى. اعتبر فى رأى الكثيرين كأب شرعى لبلوز الدلتا. واعتبره علماء الموسيقولوجيا أهم موسيقى شعبى أمريكى فى القرن العشرين ــ المترجم.

(٣) (١٨٩٧-١٩٣٣) مغنى موسيقى ريفية Country Singer واحد من رواد نجوم هذا النوع من الغناء الشعبى واشتهر بأداء الزغردة الموقعة Rhythmic Yodeling ــ المترجم.

وكثيرا من أسلوبه الغنائى الرخو **Relaxed** من عمال السكك الحديدية السود. وقد ظلت موسيقى البلوز عنصرا مهما فى نطاق موسيقى الكانترى منذ ذلك الوقت. كما لعبت الإيقاعات الأفروأمريكية، وفواصل الجاز الآلية (الارتجاليات)**Breaks** ، وسلم البلوز أدوار مهمة فى تكوين موسيقى البلوجراس **Blue Grass** (١)

التى تعتبر فى العادة تقاليد موسيقية أنجلو أمريكية، وهذا مما يدعو للسخرية (انظر كانتويل **Cantwell** ١٩٨٤). وعلاوة على ذلك، فآلة البانجو **Banjo** (٢) – وهى آلة البلوجراس المثالية ــ مأخوذة من آلة إفريقية.

---

(١) أحد الضروب الموسيقية المتفرعة من الموسيقى الريفية Country Music. فى الولايات المتحدة ولها جذور إسكتلندية وإنجليزية فى الموسيقى الشعبية لتلك البلاد. وفيها يقام حوار بين آلتين كالبانجو الماندولين والربابة مع ارتجالات غنائية أو دون ــ المترجم.

(٢) آلة وترية طورها العبيد السود فى الولايات المتحدة، وهى مأخوذة من عدة آلات إفريقية. وقد يكون الاسم مشتقا من آلة الباندوريا Bandurria الإسبانية ونقله الإنجليز إلى بريطانيا (وهى تشبه الماندولين) أو آلة مبانزا Mbonza فى لغة الكيمبوندو Kimmbundu (لغة أنجولية)، أو من اللفظ السنغالى لعصاة البامبو التى كانت مستخدمة من قبل كرقبة للآلة. والآلة لها من أربعة إلى خمسة أوتار وتعزف مثل الجيتار بالنبر فى تعاقب نغمى سريع Arpeggios ــ المترجم.



شكل (٤-٢٠)

بى وجريتون **Pee Wee Groyton** فى أثناء أدائه فى
مهرجان آن آربر **Annarabr** ـ ١٩٦٦

وقد ظلت البلوز دائما صيغة شعبية شائعة فى نطاق موسـيقى الجـاز حتى يومنا هذا. وفى الثلاثينيات والأربعينيات، عبر مغنى البلوز الذين عرفوا بصياحين البلوز **Blues Shouters** مثل وجيمى روشينج **Jimmy Rushing** مع أوركسترا كونت باسى **Gount Bassie**[(١)] الجسر بين البلوز والجاز. فقـد

---

(١) (١٩٠٤-١٩٨٤) وليم "كونت بيسى. عازف ببانوجاز ومؤلف موسيقى. أحد أشهر قواد الفرق الموسيقية الأمريكية فى عصره وظل أوركستراه يعمل لمدة ٥٠ عاما، وله تلاميذ عديدون وأشهرهم جيمى/ روشينج Jimmy Rushing (١٩٢١-١٩٧١) مغنى الفرقة الذى اشتهر باسم Five By Five ـ المترجم.

اتبعت الإيقاعات الأفروأمريكية وبلوز الأربعينيات تقاليد هؤلاء الصياحين، من أمثال: وينوني هاريس Wynonie Harris، وتيني برادشو Tiny Bradshaw، وجو تيرنر Joe Turner، مع مغنى الدندنة Crooners من أمثال تشارلز براون Charles Brown. وفى نفس الوقت ظهر نوع من البلوز الحضرى Urban Blues من خلال مغنين مع فرق صغيرة يقوده جيتار كهربى؛ اخترعه آرون "تى بون" ووكر "walker "T-Bone Aaron (شكل ٤-٢٥) فى الأربعينيات وقد ذاعت شهرته بشكل مهول من خلال عزف ريلى "ب. ب. كينج Riley B.B.King[1]، الذى اشتهر باسم فتى البلوز "Blues boy" كنج King فى فترة الخمسينيات، كما اكتسب قوة على الساحل الغربى من خلال مغنين وعازفى جيتار من أمثال بى وى كريتون Pee Wee[2] (شكل ٤-٢٠). وقد بدأت موسيقى الروك آند رول فى الخمسينيات كغطاء أبيض للإيقاعات الزنجية السوداء والبلوز، إلا أنه مع حلول أوائل الستينيات أصبح السود ينافسون بقوة على تلك الساحة، وحقق المغنون السود من أمثال ديانا روس Diana Ross[3] مع فرقة "المتفوقون

(١) (١٩٢٥ -) ب. ب. كنج B.B. King مغنى وملحن وعازف جيتار حقق شهرة هائلة داخل وخارج الولايات المتحدة ــ المترجم.

(٢) (١٩١٤-١٩٨٥) نجم ما عرف باسم R&B (Rhythm and Blues) وهو نوع من موسيقى البلوز الأفروأمريكية ظهر فى الأربعينيات. واستخدم اللفظ أساسا بواسطة شركات الأسطوانات كوصف للموسيقى التى يتم تسويقها للأفروأمريكيين فى المدن ــ المترجم.

(٣) (١٩٤٤ -) مغنية وممثلة أمريكية. أصدرت ٦٧ ألبوما. نجمة فريق السوبريم – المترجم.

(سوبريم) Supremes[١] (لـصالح شـركة تـسجيلات موتـون Motown الشهيرة). وكانت أكثر أغنيات راى تشارلز Ray Charles[٢] شهرة، وهـى "ماذا أقول What Say"، عبارة عن أغنية بلوز، كما كانت هناك أغانى بلوز أخرى مثل "May Bellene" ضمن قائمة تـشاك بيـرى Chuck Berry[٣] لأكثر التسجيلات مبيعات، بل لقد أصـبح فـى الإمكـان لمغنـى البلـوز فى الجنوب مثل جيمـى ريـد Jimmy Reed[٤]، الـذى تـصدرت أغنيتـه "الريس الكبير Big Boss Man" قائمة موسيقى البوب، أن يعبر إلـى قـوائم موسيقى البيض.

لقد لعبت البلوز دورا حاسما فى الروك الإنجليزى خلال الـستينيات. وقد شاركت فرق مثل الرولنيج ستونز Rolling Stones (والتـى اقتبـست

---

(١) فرقة غنائية أمريكية من النساء كان اسمها الأصلى The Primelle فى ولاية ميتشيجان (ديترويت) فى الستينيات حققت الفرقة نجاحا هائلاً مع ديانا روس وتحول اسمها إلى روس والسوبريم قبل أن يتم الاكتفاء "بالسوبريم" فقط ـــ المترجم.

(٢) (١٩٣٠-٢٠٠٤) راى تشارلز روبنسون Robinson: أحد رواد موسيقى الصول Soul Music خلال الخمسينيات وذلك بدمج ضروب الإيقاع والبلوز Rhythm & Blues والإنجيلية gospel مع البلوز كما شارك فى التكامل بين موسيقى الكانترى والبوب خلال الستينيات. وضعته مجلة رولينج ستونز بين مائة أشهر فنان فى العالم ـــ المترجم.

(٣) (١٩٢٦-) تشارلز إدوارد "تشاك" بيرى Charles " Chuckt" Berry Edward عازف جيتار ومغنى وملحن أمريكى: يقال إنه الذى اخترع الروك اند رول حيث كان من أقدر من قاموا بتجميع عناصره، وقد قال جون لينون لو كان للروك أند رول اسم آخر لكان اسمه تشاك بيرى ـــ المترجم.

(٤) (١٩٢٥-١٩٧٦) عازف جيتار وملحن أمريكى. اشتهر بأنماط عزف هادئة (منومة) على الجيتار Hypnotic وغنائه ذى اللكنة الجنوبية Slack Jawed Singing ـــ المترجم.

اسمها من أغانى مادى ووترز Muddy Waters، حيث كانت ألبوماته الباكرة تحتوى على أغانٍ من بلوز شيكاغو Chicago Blues)(*) فى إحياء البلوز الإنجليزى، وكان من الممكن العثور على عشرات من فرق البلوز الإنجليزى فى مدن مثل لندن وليفربول، وأيضا عازفين موهوبين مثل جون ميال John Mayall(١) وإيريك كلابتون (94 Eric Clapton(٢) أو جميعهم نشأوا فى غمار تلك الفورة.

وكانت حركة إحياء البلوز الأمريكى فى الستينيات فى نفس العقد قد أعطت موسيقيين بيضًا من أمثال بول بيترفيلد Paul Butter field(٣) وتشارلى موسل وايت Charlie Mussel White(٤) دفعة البداية، وأخذت تضح معالم ظاهرة جديدة: وهى العزف التى كان أفرادها خليطا من البيض والسود: وعلى سبيل المثال ظهر عازف الهارمونيكا الأبيض بول أوشر Paul Oscher(٥) فى فرقة مادى وترز، وفى السبعينيات كان لديه عازف

(*) بينما كانت شيكاغو تحتل موقعا مهمًا كمدينة بلوز من العشرينيات، فإن بلوز شيكاغو تشير إلى صوت ظهر بين الموسيقيين الذين هاجروا من منطقة المسيسبى وكانوا يعيشون فى شيكاغو بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة ومن رواد الأغانى: مادى وترز، ليتل والتر Little walter، وهولين وولف Howlin wolf.

(١) (١٩٣٣-) مغنى بلوز إنجليزى موهوب وملحن وعازف موهوب على آلات عديدة ــ المترجم.

(٢) (١٩٤٥-) عازف جيتار روك وبلوز إنجليزى قدير ومؤلف موسيقى المثيرة النقاد ضمن أهم عازفى الجيتار المائة على مستوى العالم ــ المترجم.

(٣) (١٩٤٢-١٩٨٧) مغنى بلوز أمريكى (أبيض) وعازف هارمونيكا. حقق صيتا عالميا ــ المترجم.

(٤) (١٩٤٤-) عازف هارب بلوز أمريكى واحد من رجال البلوز البيض الذين تصدروا القائمة فى الستينيات ــ المترجم.

(٥) (١٩٥٠ -) مغنى بلوز أمريكى، وعازف، وملحن ــ المترجم.

جيتار أبيض وهو بوب مارجولين BoB Margolin [١]. كما قاد ليزى بيـل لوكاس فرقة متكاملة، وكان قائدا لفرقة عزفت ضمن أفرادها فى الستينيات. وفى مهرجان آربر بلوز Arbor Blues عام ١٩٧٠، غنى لـوثر ألليـسون Luther Allison [٢] وجونى وينتر Johny winter [٣] مجموعة أغـانٍ معـا (شكل ١-٣).

ومنذ أواخر الستينيات كانت فروق أمريكية عديدة تغطى أغانى البلوز للسود فى فترة الخمسينيات والستينيات بنجاح كبير. وتقدم الخطوط اللحنيـة الصارخة للجيتار فى موسيقى الروك الثقيـل (المعـادن) Heavy Metal [٤] تفسيرًا (وقد يقول البعض إنه تفسير خطأ) للأساليب التى قـدمها كـل مـن عازفى الجيتار ب. ب. كينج B.B.King [٥]، ألبرت كيـنج Albert King [٦]،

---

(١) (١٩٤٩ -) اشتهر بلقب سـتيدى رولـين Steady Rollin عـازف جيتـار أمريكى ــ المترجم.

(٢) (١٩٣٩-١٩٩٧) عازف جيتار بلوز أمريكى ــ المترجم.

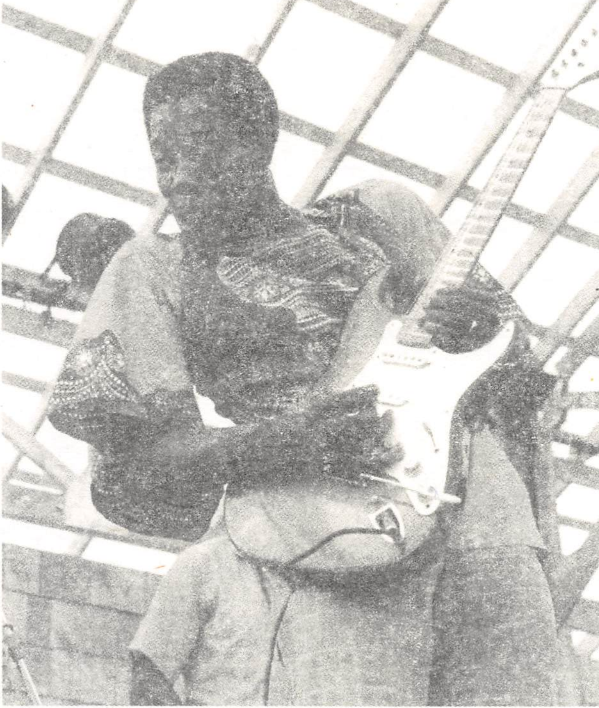
(٣) (١٩٤٤-) عازف جيتار بلوز أمريكى ومغنى. كان ترتيبه ٧٤ فى قائمة أعظم مائة عازفى جيتار فى استفتاء مجلة رولينج سنون ــ المترجم.

(٤) انتشر ذلك النوع من موسيقى الروك الثقيلة فى أواخر الستينيات، وأوائل السبعينيات فى الولايات المتحدة والمملكة المتحدة، وله جذور تمتد إلى روك البلوز-Blues rock، والروك السيكولوجى Psychedelic rock، ويتميز بأصوات غليظة كثيفة بغزارة بها تشوه distortion تحدثها مكبرات الصوت amplifiers وتحدثها الجيتارات التى تؤدى فقرات منفردة مطولة مع صخب شديد، وهو ما ارتبط بلفظ ماشيسمو Machismo أو الأداء الذكورى المبالغ فيه ــ المترجم.

(٥) (ولد ١٩٢٥) عازف جيتار بلوز ومغنٍ وملحن. اشتهر بأدائه المعبر ــ حقق شهرة عالمية ــ المترجم.

(٦) (١٩٢٣ - ١٩٩٢) عازف جيتار بلوز ومغنٍ. يعتبر واحدا من ملوك جيتار البلوز تميز بطوله المفرط، حوالى المترين ــ المترجم.

فريدى كينج Freddy King [1]، إلمـــور جـــام Ilmor Jam[2]، وآخـــرين. ومعظم جماهير الروك لا تدرك فضل البلوز على موسيقى الروك والمجتمـــع الأفروأمريكى. وعلى الرغم من ذلك فإنـــه فـــى الـــستينيات كـــان معظـــم الأفروأمريكيين يرون البلوز كموضة قديمة.



شكل (٤-٢١)

بادى جاى **Buddy Guy** فى أثناء أدائه فى مهرجان البلـــوز آن آربر **An Arbor** ــ ١٩٧٠.

---

(١) (١٩٣٤-١٩٧٦) عازف جيتار بلـــوز ومغـــنٍ تـــأثر أســـلوبه بمدرســـة تكـــساس وشيكاغو ــ المترجم.

(٢) (١٩١٨-١٩٦٣) عازف جيتار بلوز ومغنٍ اشتهر بكونه ملك الجيتار المنزلق Slide Guitar.

أما خارج دلتا المسيسبى وشيكاغو، فقد ظلت البلوز فى نطاق نسبة ضئيلة من تسجيلات الجور بوكس **Jukebox** مع إذاعات بين الحين والحين من الراديو. وقد رفض المثقفون السود كموسيقى مستسلمة، ولا تتناسب مع الجو المعاصر الذى هب فيه الزنوج للمطالبة بحقوق الإنسان وأصبحوا على قدر من القوة. وأثبتت موسيقى الصول **Soul Music** أنها أكثر أنواع الموسيقى الأفروأمريكية وأكثر جاذبية فى الستينيات، عندما تم تسجيلها لشركات مثل **Stax Volt**، و **Atlantic** بمعرفة فنانين كجيمس براون **James Brawn**[١]، أريتا فرانكلين **Aretha Franklin**[٢]، وأوتيس ريدينج **Ottis Redding**[٣]، إلا أنه خلال نفس العقد استعاد كثير من مغنى البلوز نجاحاتهم، ووجدوا جماهيرية جديدة وقد حققت حركة إحياء البلوز فى الستينيات نجاحا تجاريا بين قاعدة عريضة من جماهير البيض فى أمريكا الشمالية وأوروبا، حيث ظهرت تسجيلات حققت نجاحا كما ظهر مغنون من السود. ولقد كان يساوى جاى الذى يسطع نجمه الآن (فى السبعينيات والثمانينيات) نشطا فى أوائل الستينيات إلا أنه كان فى الظل طوال حركة الإحياء تلك (انظر شكل ٤-٢١).

---

(١) (١٩٢٨-٢٠٠٦) اشتهر بلقب عراب موسيقى الصول The Good Father of Soul وترك أثرا كبيرا فى الموسيقى الشعبية الأمريكية ــ المترجم.

(٢) (١٩٤٢-   ) مغنية أمريكية وملحنة وعازفة بيانو. أطلق عليها لقب ملكة الصول Queen of Soul كما كانت مغنية قديرة لأغانى البلوز والأغانى الدينية Gospel _ المترجم.

(٣) (١٩٤١-١٩٦٧) مغنى صول شهير، امتاز بصوته المعبر. قتل فى حادث سقوط طائرة قبل شهر واحد من ظهور أعظم أغانية The Dock of The Boy، وكان قد سجلها قبل مصرعه ــ المترجم.

والواقع أن حركة الإحياء فى الستينيات كانت تجديدا، واستعادة لنشاط البلوز، وللموسيقيين القدامى من أمثال هولين Howlin Wolf[١] ومادى وترز Muddy Waters[٢] والذين استعادوا شعبيتهم أيضا بين جماهير جديدة. وفى فيلم "الطريق إلى ممفيس "The road to Memphis(٢٠٠٣)، وقد تحدث ب. ب. كينج B.B. King عما انتابه من رعب عند استقبال الجماهير الحافل لــه بمسرح فليمور Fillmore فى سان فرانسيسكو عام ١٩٦٨، عنــدما غنـــى للجماهير البيض. إلا أنه فى الستينيات كان ما زال من الممكن ذكر البلــوز كموسيقى تعتمد على مجتمع الجماهير الأفارقة الأمريكيين الأكبر سنا والذين كبروا معها. ولقد شاركت فى تلك الثقافة الموسيقية للبلوز عندما اســتطعت عزف الموسيقى مع ليزى بل لوكاس Lazy Bill Lucas وأصدقائه فى مينـــا بوليس فى الستينيات. وفى السبعينيات والثمانينيات كان أبناء ذلك الجيل قـــد انتقلوا إلى العالم الآخر، بينما هبطت شعبية البلوز، فيما عدا بين مجموعـــة صغيرة من الهواة المتعصبين Aficionados، وأكثرهم مـــن البـــيض، وقـــد

---

(١) (١٩١٠-١٩٧٦) اسمه الأصلى تشيستر آرثر بيرنت Chester Arthur Burenett. مغنى بلوز أمريكى، وعازف جيتار وهارمونيكا، كان ذا صوت جهورى وجسم ضخم – ترك أثرا كبيرا بأغانيه القياسية مثل Smokestack Lightning، Back Doorman – المترجم.

(٢) (١٩١٥-١٩٨٣) اسمه الأصلى مّاكنلى مورجا فيلد McKinley Morganfield مغنى بلوز وملحن ويطلق عليه عامة اسم أب بلوز شيكاغو. كان وراء ثورة البلوز فى إنجلترا فى الستينيات واحتل رقم ١٧، فى قائمة المائة لمجلة رولينج ستون Rolling Stone فى إحصائها لأعظم مائة فنان بلوز فى التاريخ – المترجم.

أصبح بعضهم، من أمثال بونى ريت Bonnie Riat[1] وستيفى راى فون Stevie Ray Vaughn[2] مغنى بلوز وإيقاع. ومع نهاية الثمانينيات استعاد فيلم "الإخوة بلوز The Blues Brothers موسيقى البلوز إلى عالم الثقافة العامة، إلا أن ذلك حدث بطريقة أظهرت المغنين البيض على الساحة أيضا مثلهم مثل السود، مع غلبة الجماهير البيضاء، مع تأكيد كل من الجانبين: الحضرى Urban والصول Soul لموسيقى البلوز. وفى نفس الوقت نجد على الطرف الجنوبى الريفى Down Home للنطاق الطيفى للبلوز، أن إعادة إصدار التسجيلات الكاملة لمغنى بلوز الدلتا Delta (دلتا المسيسبى) وعازف الجيتار روبرت جونسون Robert Johnson قد عملت على دعم ونشر أسطورته بينما تم الترويج لموسيقى الجنوب الريفى فى التسعينيات: مثل جونيور كيمبرو Junior Kimbrough و ر. ل. بيرنسايد R. L. Burnside ليحققوا نجاحا من خلال بدلاء لمستمعى موسيقى الروك. أما استمرارية المسيرة الفنية لبعض من أطلق عليهم لقب "الموسيقيين الأصل Source Musicians[*] من أمثال جون لى هوكر Hohn Lee Hooker[3] (شكل ٤-

---

(١) (١٩٤٩-) مغنية بلوز أمريكية وملحنة، أشهر أغنياتها I Can Make You Love Me، Nick of The Time – المترجم.

(٢) (١٩٥٤-١٩٩٠) عازف جيتار وملحن أمريكى. حاز الرقم ٧ فى قائمة رولينج ستون بين أعظم عازفى الجيتار فى العالم، وفى عام ٢٠٠٧ حصل فى استفتاء مجلة كلاسيك روك على رقم ٣ فى قائمة أعظم عازفى الجيتار Widest Guitar Heroes – المترجم.

(*) لقب أطلق على الموسيقيين من كبار السن بمقتضى حق تاريخ الولادة Birthright، والمشاركة فى الثقافة الموسيقية فى أثناء عصرها الذهبى، وليس فى حركة إحيائها الحالية.

(٣) (١٩١٧-٢٠٠١) مغنى وعازف جيتار وملحن-من أقطاب ما يعرف باسم بلوز الدلتا Delta Blues –المترجم.

٢٥) وب-ب كينج B. B. King، وقد واكب ذلك وصول مغنين شبان من السود مثل ألفين ينجبلاد هارت Alvin Youngblood Hart ، كورى هاريس Corey Harries، وكيب مو keb Mo، وقد استمروا فى إنعاش ذلك الركن الصغير من الموسيقى الأمريكية الدارجة. وحتى ذلك الوقت لم يكن من الممكن اعتبار البلوز كموسيقى ترتكز على أساس جماهيرى بين الإفريقيين الأمريكيين، كما كانت من قبل فى القرن العشرين. وعلى العكس، فإن هؤلاء الموسيقيين الشبان قد وفدوا إلى الموسيقى كناشطين يعيدون إحياءها، ويبحثون عن تسجيلات وقدامى الموسيقيين المخضرمين مثلما فعل نظراؤهم من الشباب البيض، ومثلما فعلت أنا قبلهم.

ويمثل ماجيك سام Magic Sam، ب. ب. كينج، ومادى وترز، وهولين وولف تنويعا فى صوت الجيتار الكهربى الحديث للبلوز، بينما ظلت أصوات المغنين الذين قاموا بتسجيلات قبل الحرب العالمية الثانية، فى نطاق دوائر الموسيقى الشعبية، كما هى، مثلما كانت فى عقود سابقة، على وجه التقريب: ونذكر منهم روزفلت سايكس Roosevelt Sykes[١]، مسيسبى جون هارت Mississippi John Hurt[٢]، سان هاوس Son House[٣]، سكيب

(١) (١٩٠٦-١٩٨٣) اشتهر باسم Honey Dripper. موسيقى بلوز وعازف بيانو بلوز، البوجى ووجى Boogie-Woogie أمريكي- المترجم.

(٢) (١٨٩٣-١٩٦٦) مغنى كنترى بلوز وعازف جيتار أمريكي-ترك تأثيرا كبيرا - المترجم.

(٣) (١٩٠٢-١٩٨٨) مغنى بلوز أمريكي-كان أستاذا لمادى وترز ومن رواد بلوز الدلتا-المترجم.

جيمس Skip James[١]، جـــون لـــى هـــوكر John Kee Hooker، ليتنـــين هوبكينز Lightnin Hopkins (شكل ٤-٣) [٢]. بيج جو ويليـــامز Big Joe Williams[٣]، وبوكر وايت Booker White[٤]، وذلك على سبيل المثـــال لا الحصر وهناك القليل من عازفى الجيتار المغنين كان البحث يـــدور عـــنهم خلال فترة إحياء البلوز فى الستينيات على نحو أقوى مـــن جـــونى شـــاينز Johnny Shines[٥]، (شكل ٤-٢٤)، وهو رجل له جذور فى دلتا المسيسبى، وعلاقة مباشرة برجل البلـــوز الأســـطورة روبـــرت جونـــسون Robert Johnson[٦].

---

(١) (١٩٠٢-١٩٦٩) مغنى بلوز دلتا وعازف جيتار وبيانو وملحن أمريكى - المترجم.

(٢) (١٩١٢-١٩٨٢) عازف جيتار كنترى بلوز أمريكى. وضع ضمن قائمة أشهر مائة فى تكساس ومن أعظم مائة عازف جيتار أيضا 100 Tall Texans –المترجم.

(٣) (١٩٠٣-١٩٨٢) عازف جيتار فى بلوز الدلتا–ضم إلى قائمة الرواد فى أكتوبر ١٩٩٢- المترجم.

(٤) (١٩٠٦-١٩٧٧) عازف جيتار بلوز فى دلتا المسيسبي–اشتهر بلقب بوكا Bukka– وضع بعد وفاته فى قائمة الرواد فى قائمة الشهرة لموسيقى البلوز Blues Hall of Fame –المترجم.

(٥) (١٩١٥-١٩٩٢) مغنى بلوز أمريكي–ضم إلى قائمة أشهر لموسيقى البلوز Blueshall –المترجم.

(٦) (١٩١١-١٩٣٨) موسيقى بلوز فى دلتا نهر المسيسبي–أصبحت تسجيلاته علامة طريق فى الثلاثينيات جمع فيها بين مهارة العزف على الجيتار والغناء والتلحين وتم تصنيفه ضمن قائمة المائة بين عازفى الجيتار فى العالم–أحاطت بحياته القصيرة الأساطير (توفى وعمره ٢٧ عاما)–المترجم.



شكل (٤ - ٢٢)

جون لى هوكر **John Lee Hooker** وإلى جواره معجبـــوه،
مهرجان آن أربر **Ann Arbor - 1970**

جونى شاينز Johnny Shines

ولد جونى شاينز (١٩١٥-١٩٩٢) فى مدينة فريزير **Fraizier** ، قرب ممفيس، بولاية تينسى. ومنذ صباه كان يميل إلى سماع تـسجيلات تـشارلى بـاتون **Charely Patton**[١] وبليند ليمـون جيفرسـون **Blind Lemon Jefferson**[٢]. وفى عام ١٩٣٢ حضر حفلا لهولين وولف، ومن ثم اشـترى أول جيتار.

---

(١) (١٨٨٧-١٩٣٤) الأب الشرعى لبلوز دلتا المسيسبى، ومن أقدم رواد الموسيقى الشعبية الأمريكية. كانت تجرى فى دمائه دماء مكسيكية وهندية-المترجم.

(٢) (١٨٩٣-١٩٢٩) مغنى وعازف جيتار بلوز حقق شعبية كبيرة فى العشرينيات. كانت هناك شائعات بأنه مات مسموما-كان ضريرا منذ ولادته-المترجم.

ويتذكر شاينز تلك الأمسيات قائلا:

"..كنت جالسا أراقب وولف كل ليلة-وكنت أتتبعه أينما كان، وأخيرا وفى إحدى الأمسيات وجدتنى أقوم بالعزف. ولم أكن قد درست شيئا، ولم يعلمنى أحد شيئا حتى بعد أن تفرغت طوال الوقت لأكون حول روبرت جونسون. لم يكن لديه وقت على الإطلاق كى يعلمنى شيئا.لقد التقطت بنفسى ما استطعت كلما سرت قدما.(اتصال شخصى، ١٩٩١).

سافر شاينز وعزف مع جونسون فى الفترة ما بين ١٩٣٥و ١٩٣٧. وبعد ذلك بسنوات، بعد موت جونسون المأساوى وهو فى ريعان الشباب (٢٧ سنة)، انتقل شاينز إلى شيكاغو حيث أصدر عدة تسجيلات رائعة. ولم يكن فى استطاعته أن يعيل نفسه كموسيقى. فعمل فى مهنة البناء وهجر الموسيقى تماما فى الخمسينيات، إلا أنه أعيد اكتشافه مرة أخرى مثل الكثيرين من مغنين بلوز آخرين، وحقق لنفسه قاعدة من المستمعين الشباب البيض المتعصبين لموسيقى البلوز فى الستينيات مع موجة إحياء تلك الموسيقى.



شكل (٤-٢٣)
سام ليتنين هوبكنز **Sam Lightnin Hopkins** فى أثناء
مهرجان آن أربر **Ann Arbor Festival 1969**

كان شاينز يمتلك صوتا قويا مثل روبرت جون خصوصًا فى النطـاق العالى لصوته حيث كان يقارب رنـين الفالـستو **Falsetto**[١] فـى بعـض الأحيان، كما كان يزخرف ألحانه الغنائية على نحو اكثر من معظـم مغنـي البلوز، ويرجع الفضل فى مهارته فى عزف الجيتار إلـى جونـسون وإلـى

---

(١) غناء مستعار لأصوات الرجال فى طبقة أعلى من الطبقة العادية وهو نوع الصوت الذى يخرجه الألتو الرجالى Male alto، كما يستخدم أحيانا لأغراض تقليد أصوات النساء فى الأوبرات الهزلية (البوفا) Operal Bouffa – المعجم الشامل للموسيقى العالمية – الجزء الأول – حسام الدين زكريا – الهيئة العامة للكتاب – ٢٠٠٤ – ص ١٧٤ – المترجم.

عازفى الجيتار البلوز القدامى فى شيكاغو، إلا أنه لم يطور تيكنيـك فقـرات الجيتار المنفرد (الليد Lead) على غرار تي-بون ووكر **T-bone walker**.



شكل (٤-٢٤)

جونى شاينز **Johnny Shines** فى مهرجان معهد سميثونينان **Smithsonian Institute** للفن الشعبى الأمريكى -١٩٩١.

(شكل ٤-٢٥) أو ب. ب. كينج **B. B. King**، وكانـت موضـوعات أغنيات شاينز أكثر تنويعا من معظم المغنين. ولنستمع الآن إلى نـسخة مـن

أغنية البلوز التى أخبرنى أنه تعلمها من قريب له وهى، من الظـلام حتـى الفجر From Dark Till Dawn (القرص المدمج- تراك رقم ٣) والأشـعار الغنائية لشاينز تشير إلى أسلوب فى الكلام أو الكتابة يدور بطريقـة غيـر مباشرة حول موضوع ما، وذلك من خلال لغة مجازية تفيض بالرموز وذلك بشفرة يكون مفتاحها فى غير متناول بعض المستمعين. ومـن الممكـن أن تكون فى بساطة تلطيفا لإيحاءات جنسية كأغنيـة " How Do You Want Your Rollin' Done؟" أو سأبنى لى قصرا على تـل قـديم مهجـور" I'm Gona Build Me a Mansion Out Som Old Lonesome Hill".

وفى موسيقى البلوز قد تحتوى الدلالة أو الإشارة على لغـة مـشفرة للجنس إلا أنها تتخذ أيضا صيغة تهكمية متحفظة أو مغـالى فيهـا موجهـة للعشاق، أو الرؤساء، أو كليهما (القرص المـدمج ١، تـراك ٢٤)، وتـشير الأشعار إلى الرئيس باسم الكابتن Captain وهى كلمة تبدو فـى ظاهرهـا احتراما للرئيس إلا أنها متداولة فى مجتمع السود على نحو تهكمى.

ولا تقتصر الشفرات اللغوية على الأفارقة أو الأفارقـة الأمـريكيين، فالحديث المشفر موجود فى أى جماعة تشعر بالاضطهاد، أو تلك التى تريد أن تخفى شيئا ما عمن حولها. وهناك لغات "السيم" الخاصة التى تنتشر بـين المراهقين والمجرمين، والطبقات العاملة، ولهم أساليبهم فى توصيل المتخفى عن البالغين، ورجال الشرطة، أو الرؤساء. وهناك فى شرق ولايـة مـين Maine مواطنون فى خدمة السائحين ومن يقضون الـصيف مـن أهـالى نيويورك وبوسطن، يستخدمون كلمة كابى Cappy (اختصار Captain) فى سخرية مماثلة من شخص ثرى غريب كما تظهر عنـد بيبـى دو كاسـتون

Baby Doo Caston فى أغنيته الميدانيـــة **Field Holler**[1]، إلا أن الغريـــب القادم من بعيد لا يمكنه أن يفهم المعنى المزدوج **Double Meaning**. وقـــد تطورت هذه الأساليب الإشارية فى مجتمعات الأفارقة الأمريكيين إلى فن من فنونهم الجميلة. وعندما تم نسجها ضمن خيوط موسيقى السود، ســـواء فـــى أغانيهم الروحية الحزينة **Spirituals** أو البلوز، أو الجاز، أو الهيب هـــوب **Hip-Hop** ، أصبحت آلية فعالة للبقاء.

القرص المدمج ٢:٣

من أغنية "من الظلام حتى للفجر From Dark Till Dawn (٣: ٢٧)"- جون نيـد (جونى) شاينز John Ned Johny يؤديها جونى شـــاينز صـــوتا وعزفـــا علـــى الجيتار-تسجيل ميدانى لجيـف تـود تيتون بلو Beloit، ويسكونسن، مـــارس ١٩٧٠ (هناك ضوضاء فى الخلفية من الجماهير).

وعلى الرغم من أن سوء المعاملة هو الموضوع الشائع فى معظم أشعار موسيقى البلوز، فإن هناك آخرين يتفاخرون بمواهب المغنى كعاشـــق وهنـــاك أغانٍ مثل التى يؤديها مادى وترز **Muddy Waters** رجـــل الهـــوتش كـــوتش **Hoochie- Coochie Man**[2] تحتوى على الكثير مـــن الحركـــات والكلمـــات المتبجحة **Bravado**، وللوهلة الأولى تبدو أغنيته من "الظلام حتى الفجـــر"مـــن نفس الصنف. إلا أنك إذا ما فكرت على نحو أكثر عمقا فى الـــنص الـــشعرى

---

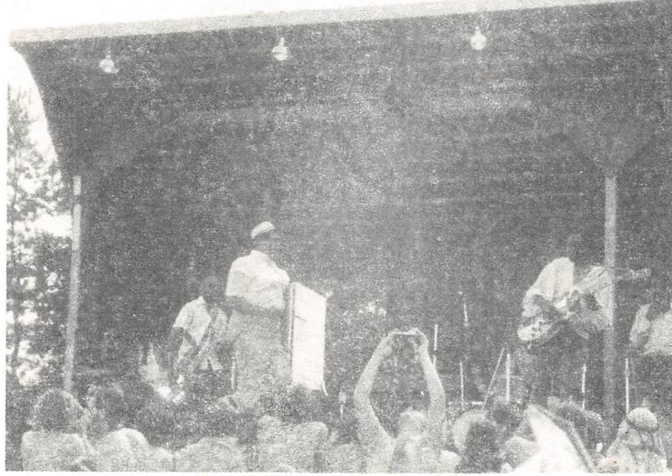
(١) أغانى العمل فى الحقول التى كانت شائعة بين العبيد الزنوج فى فترة ما قبل الحرب الأهلية فى أمريكا وتشبه الأغانى الحزينة **Spirituals**، حيث تضج بالشكوى والأنين والرغبة فى الهرب – المترجم.

(٢) رقصة ذات إيحاءات حسية تؤدى فى المهرجانات والكارنفالات، وتؤديها النساء فى استعراض خليع، حيث يرتدين تنورات قصيرة مع تعرية منطقة البطن، وكانت فى الأصل لترويج بيع الخمور يرجع تاريخها إلى عام ١٨٧٩ بمناسبة العيد المئوى لولاية فيلادلفيا – المترجم.

الغنائى (راجع دليل الاستماع بانتباه)، ستتحقق من أن معنى المقطع الشعرى الأول لا يدور بهذا القدر حول فحولة العاشق، بل يعنى أنه حسّاس بما يكفى كى يسترضى حبيبته، حتى لو استغرق ذلك منه الليل بطوله. ونجد المقطع الثانى أيضا يشير إلى أنه قد لا يكون مرضيا لكل النساء. والمقطع الثالث، على عكس ذلك، فيعنى التفاخر إلا أنه تفاخر لمن يقف فى صف التقاليد والعادات، فيتفاخر بوالده الذى علمه ما الذى يعنيه حب امرأة. وفى ذلك السياق يصبح الحب شيئا أكبر من مجرد "ممارسة الجنس من الغسق حتى الفجر".

ومن بين جميع موسيقيى البلوز الذين قابلتهم، كان شاينز هو أكثرهم وعيا ذاتيا من الناحية الفنية. فكان يفكر بعمق ووضوح فى مؤلفاته الموسيقية، ويتناول مسيرته الموسيقية بوعى ويدرك مكانته تماما فى تاريخ البلوز.وكان الأداء يمثل له صعوبة حيث كان يتطلب جهدا كبيرا. وفى مهرجان ويسكنسن لبلوز الدلتا **Wisconsin Delta Blues**، قمت بتسجيل أغنيته "من الغسق حتى الفجر" (١٩٧٠)، وقد أخبرنى وقتها أنه مستاء من تزايد أعداد هواة البلوز الذين يهتمون أكثر بما يقصه عليهم عن المغنى الأسطورة روبرت جونسون، من مؤلفاته وأدائه هو شخصيا. وكان أسلوبه فى التعامل مع ذلك الموقف هو السخرية، ورغم ذلك فلم تواته الرغبة دائما فى أن يفصح لهم عن الإجابة الصحيحة عن أسئلتهم، وعندما كررت الزيارة بعد ذلك بعدة شهور، كان أكثر استرخاء عما قبل وأطلعنى على مقاطع من سيرته الذاتية التى كان يكتبها، وقد استمع إلىّ فى صبر عندما عزفت له بعض مقطوعات على الجيتار، وأعطانى بعض النصائح كى أحسنها. وقبل وفاته عام ١٩٩٢، قضيت معه أسبوعا فى مهرجان سميثونيان

Smithsonian للفن الشعبى، حيث كان من الفنانين المشاركين. وفى سنواته الأخيرة شارك فى الأعمال الخيرية لتعليم السود تاريخ زنوج أمريكا. وكان قد وجد هناك تشويشا ومغالطات فى نسبة موسيقى البلوز إلى البيض. وكان المهرجان وسيلة ممتازة لتقديم أفكاره فى ذلك المتحف (سميثونيان)، وهى أنه لكى يفهم الأفارقة الأمريكيون تاريخ السود على الوجه الصحيح يجب عليهم اعتبار موسيقى الزنوج **Black music** المنبع الأول لهم.



شكل (٤-٢٥)

فعاليات مهرجان آن أربر **Ann Arbar** وكان فى نفس نهاية الأسبوع مع مهرجان وودستوك **Woodstock** الأسطورى فى نيويورك. بيج ماما ثورنتون **Big Mama Thornton**[1] تغنى، بينما يعزف تي-بون ووكر **T-bone Walker**[2]

---

(١) (١٩٢٦-١٩٨٤) مغنية بلوز أمريكية وملحنة أيضا - ضمت إلى قائمة قاعة الخالدين ١٩٨٤- المترجم.

(٢) (١٩١٠-١٩٧٥) عازف جيتار بلوز ومغنى أمريكي-من أهم رواد الجيتار الكهربى وكان ترتيبه الثالث والعشرين فى قائمة أعظم عازفى الجيتار، كما انضم إلى قائمة الخالدين **Hall of Fame** عام ١٩٨٧- المترجم.

الاستماع بانتباه

من الغسق حتى الفجر

القرص المدمج ٢:٣

قراءة العداد	التعليق	الشعر الغنائي
0:00	مقدمة الأغنية لشاينز	(تلاوة) هذه أغنية قديمة جـدا. هذه أغنية اعتادت ابنـة عـم والدتى أن تغنيها لـى عنـدما كنت "مفحوصا Bitty"–حسنا، إنها لم تكن قديمة رغـم ذلـك بهذا الشكل، المهـم:– كنـت مجرد طفل صغير، أو تعرف. وقد اعتدت أن أقف فى الحقل واستمع إليها وهى تغنى تلـك الأغنية، أو تعرف. وقد وجدتها أغنية جميلة للغاية، ... ولـم أنسها إلى اليوم
0:25	شاينز يعـزف لحـن الأغنية على الجيتـار لمقدمة آلية.	

1:03	شاينز يغنـــى البيــت الأول: فى الصيغة أ أ ب، وليست فى صيغة الرباعيـــة للمـــذهب (اللازمة) Quatrain Refrain	ألن تقولى لى يا مامـا كيـف تريدين أن تستمتعى؟ سأحرص على إرضائك يا ماما، إذا كان على أن ألاعبك مــن الغــسق حتى الفجر(١)
1:41	شاينز يغنـــى البيــت الثانى	سأبنى لى قصرا هناك على تل قديم وحيد سأبنى لـــى قــصرا هناك على تل قديم وحيد، وإذا لم تود واحدة... فهناك مائــة وخمسة يرغبن فى ذلك.
2:12	شاينز يعــزف لحــن الأغنية كفاصل آلـــى بين البيتين.	
2:46	شاينز يغنـــى البيــت الثالث	حسنا، لقد ولدت فى تينــسى، هناك فى الجنوب فى مزرعــة قطن. إننـــى الابــن الوحيــد

(١) فى النص الأصلى **Won't You Tell Me, Mama, How You Want Your Rollin'done? I'm Gonna Please you, Mama, If I Have To Roll From Dusk To Dawn.** وقد تصرفنا بقدر الإمكان – المترجم.

		لوالدى، إننى ابنـــه الوحيـــد. حسنا، لقد علمنى كيف أحـــب، وأقسم أننى أفعل ذلك على خير وجه.

من أغنية "من الغسق حتّى الفجــر" From dusk to dawn الكلمـــات والموســيقى لجون شــــاينز John Shines موســـيقى العـــم دوريـــس Uncle Doris Music، ASCP. بتصريح.

ماجيك سام Magic Sam

لموسيقى البلوز أبطالها وبطلاتها الذين ماتوا فى شرخ الشباب. فكـــان جون لى John Lee (سونى بوى Sonny Boy)[1] ويليامسون Williamson قد لقى حتفه من جراء طعنة خنجر فى شيكاغو ١٩٤٧، من ألمـــع المغنــين وأكثرهم موهبة فى عزف الهارمونيكا، أما روبرت جونسون، فقـــد دس لـــه زوج عشيقته السم وهو فى العشرينيات من عمره، ولو كان العمر قد امتد به لغير مسار تاريخ البلوز تماما. ورغم أنه ترك ألبومين فقط، فإن تأثيره على بلوز شيكاغو ما بعد الحرب العالمية الثانية كان هـــائلا. وننتقـــل الآن إلـــى موسيقى بلوز رجل آخر من مواليد المسيسبى وكان مغنيا وعـــازف جيتـــار

(١) التاريخ الموثوق به كان عام ١٩٤٨، وقد ولد سونى بوى عام ١٩١٤. كان له فضل وضع الهارمونيكا كآلة رئيسية فى موسيقى البلوز، وحقق شعبية هائلة فى ولايات الجنوب ويقال إن اللص الذى هاجمه عند عودته لمنزله فى وقت متأخر ليلا كان معتوها-المترجم.

وتوفى أيضا قبل أوانه: وهو ماجيك سام Magic Sam (سام ماجيت Sam Maghet 1937-1969). وكانت آلته الأولى هى الديـــدلى بـــو Diddly-bow (التى ذكرناها أنفا-الفصل الرابع-تعلم البلوز). وقد انتقل إلى شيكاغو وهـــو صبى مراهق. وبعد قضائه فترة الخدمة العسكرية، عاد إلى نوادى وحانـــات غرب شيكاغو، حيث كان أفراد جيله من الموسيقيين يحولون دفة البلوز نحو موسيقى الصول Soul ، موسيقى جيمس براون James Brown، وأوتـــيس ريدنج Ottis Redding، وأريتا فرانكلين Aretha Franklin، وكانت تلـــك الموسيقى هى الأكثر شعبية من بين موسيقات الأفارقـــة الأمـــريكيين فـــى الستينيات.وقد سجل ماجيك سام ثلاثة ألبومات لمؤسسة ديلمـــارك Delmark فى شيكاغو، حيث رسخ لسمعته وشهرته بصوته المحلق وعزفـــه الـــسريع المتألق على الجيتار إلا أن من سمعوه فى الحانات والنوادى كانوا يقولون إن الألبومات التى سجلها فى الأستوديوهات قد فشلت فى انتزاع تألق عروضـــه الحية. وفى عام ١٩٦٩ طرق الحظ أبواب ماجيك سام، وهبطت عليه أضواء الشهرة فجأة، وقد كان ذلك فى مهرجان آن آربـــر Ann Arbor لموســـيقى البلوز فى ميتشيجان (شكل ٤-٢٥) الذى استمر ثلاثة أيام. وفى ذلك الحدث شارك كل الرواد الكبار المعاصرين لموسيقى البلوز بأدائهم من أمثـــال ب. ب. كينج B.B. King، ومادى وترز Muddy Waters وألبرت كينج Albert King [1]، جون لى هوكر John Lee Hooker[2]، فريدى كيـــنج Freedy

---

(١) (١٩٢٣-١٩٢٢) عازف جيتار ومغنى بلوز أمريكى أحد الفرسان الثلاثة فى جيتار البلوز (مع ب. ب. كينج، فريدى كينج) تأثرت به الأجيال اللاحقة-المترجم.

(٢) (١٩١٧-٢٠٠١) ملحن ومغنى وعازف جيتار بلوز أسود ارتبط اسمه بأسلوب البوجى بوجى Boogy-Woogie للبيانو. كان أميا لا يقرأ أو يكتب -كان له معجبون كثيرون من البيض- المترجم.

King[١]، جيمس كوتن[٢] James Cotton ، بيج ماما ثورنتون Big Mama Thornton ، أوتـــيس روش Otis Rush[٣]، ت-بـــون ووكـــر T-Bone Walker، ليتنين هوبكنز Lightnin/ Hopkins. وكان روزفلـــت ســـايكس Roosevelt Sykes[٤]، بيج جو ويليامز Big Joe Williams ، وسليبى جون إستس Sleepy John Estes[٥] سن هاوس Son House[٦] فكانوا يمثلون جيلا أقدم كان قد أثبت وجوده قبل الحرب العالمية الثانيـــة. أمـــا لـــوثر أليـــسون Luther Allison[٧]، جيمي دوكينز Jimmy Dawkins [٨]، وماجيـــك ســـام فكانوا ضمن الشباب المغنين الذى يمثل المستقبل. ولقد كان هنـــاك حـــصاد ضخم لتلك المسابقة (آن أربر)، حيث كان كل فنان يحاول أن يتفوق علـــى

---

(١) (١٩٣٤-١٩٧٦) عازف جيتار ومغنى أفرو أمريكى -اشتهر بلقب قذيفة المدفع (لسمنته) The Texas Cannonball . كان أحد الفرسان الثلاثة لجيتار البلوز (مع ب. ب. كينج، وجيمس كوتن) - المترجم.

(٢) (١٩٣٥-) عازف هارمونيكا أمريكى وملحن ومغنى أيضا-فقد صوته فى التسعينيات لمرض فى الحنجرة، ولكنه ظل يقوم بجولات للعزف-المترجم.

(٣) (١٩٣٥-) مغنى وعازف جيتار بلوز-أعسر، ويعزف على جيتار له ترتيب أوتار مقلوب خاص به -المترجم.

(٤) (١٩٠٦-١٩٨٣) موسيقى بلوز أمريكى اشتهر بلقب The Hony Dripper (يقطر العسل) وسيجارة الضخم- ترك أثرا فى أساليب التلحين للبلوز-المترجم.

(٥) (١٨٩٩ أو ١٩٠٤-١٩٧٧) اسمه الأصلى جون آدم إيستس John Adam Estes اكتسب ذلك الاسم "أبو النوم" من نومه فى أثناء النهار. مغنى مميز (فى صرخات صوته) وعازف جيتار وملحن-المترجم.

(٦) (١٩٠٢-١٩٨٨) مغنى وعازف جيتار بلوز أمريكي-كان له تأثير كبير على مادى وترز-المترجم.

(٧) (١٩٣٩-١٩٩٧) عازف جيتار بلوز أمريكي-حقق نجاحا كبيرا منذ ١٩٥٧ عندما دعاه مادى وترز إلى خشبة المسرح-توفى بسرطان الرئة-المترجم.

(٨) (١٩٣٦-) عازف جيتار ومغنى بلوز أمريكي- حقق نجاحا فى عروضه الحية Session Musician، وطاف فى جولات عالمية.

الآخرين. وفى مقالة عن ذلك الحدث، يقول ناقد البلوز جـن فيـشيل **John Fishel**، ".. وإذا كان هناك من تفوق على الآخـرين كلهـم فـى الإثـارة ومهارة العزف بفيرتيوزيـة **Virtuosity**، فقـد كـان هـو ماجيـك سـام (فيشل **Fishel 1981**).

وفى آخر يوم للمهرجان، ٣ أغسطس، وكان يوم أحد، حوالى الثالثـة بعد الظهر، ولم يكن ذلك ضمن الوقت الرئيـسى للبرنـامج **Prime Time**، وصل سام متأخرا نصف ساعة يرتدى ملابس "كاجيوال" إلى أقـصى حـد. وكان عليه أن يستعير طبالا من فرقة آخرى، ورغم ذلك فقد ظهرا معا فـى العرض، بطريقة ما فى غاية الحماس. وكان الأداء رائعا بـسبب التوزيـع الآلى المقتصد: جيتار كونترباص، وطبول فقط. إلا أن ماجيك سام لم يكـن عازف جيتار عادى. وفى أغنية :"أنتِ لا تحبيننـى **You Don't Love Me**" (القرص المدمج ٢، تراك ٤)، والتى تم تسجيلها من الحفلة وسط الجماهير، كان سام يعزف الجيتار ليؤدى به الميلودى **Lead** وفى نفس الوقت يستخدمه كآلة إيقاعية، يكرر بها موتيفات إيقاعية شعبية **Riff** مستوحاة مـن أعمـق موسيقى بلوز فى دلتا المسيسبى، تشير مباشرة إلـى الأحاسـيس الإيقاعيـة للمستقبل **Grooves**. وفوق كل ذلك، كان صوت سام ينساب فى نعومة إلـى العشرة آلاف مستمع؛ إذ أحسوا بالإيقاعات كما لو أن هناك قوى خفية تدفعهم إلى أن يشبوا على أقدامهم، حيث ظلوا يرقصون طوال فقرته التى امتدت إلى عشرين دقيقة.

ويتميز هذا الأداء ببراعة فنية عالية بالفعل (انظر دليل الاستماع بانتباه). ولسوء الحظ فإن التسجيلين الوحيدين الذين أخذا منه (أو من مجموعة سام الكاملة، والتى أصدرتهما مؤسسة ديلمارك **Delmark** فى أسطوانة مدمجة **DE-645**: ماجيك سام على الهواء) كانت أصوات المستمعين هى الأعلى. ورغم سوء الحالة الفنية للتسجيل، يمكننا على الأقل الاستماع إلى السبب الذى جعل المستمعين يتجاوبون وكأنهم تحولوا إلى كتلة واحدة، فأولا: نسمع الموتيفات المتكررة فى إحكام مع إحساس سام الإيقاعى، وقد تواءمت تماما بمعرفة فرقته، وثانيا: أن سام يتحكم على نحو أقوى عندما يتناوب بنفسه عزف الميلوديا على الجيتار ويضبط أسلوب الإيقاع **Groove** بدلا عن استخدام عازف جيتار ثان. وثالثا: يقوم نظام الموتيفات الايقاعية الشعبية **Riff** لسام (مقارنة مع نظام فريد ماكدويل **Fred McDowell**) على إيقاعات البوجى **Boogie Riffs** فى دلتا المسيسبى ويدين فى جزء منه إلى عازف الجيتار والملحن الذى كان أول من سجل الأغنية (ويلى كوبس **Willie Cobbs**)، إلا أن سام كان يؤديها على نحو أسرع، ولما كان قد أداها على مدار مئات الساعات، فقد ظل يستكمل إيقاعاتها ويحسنها حتى اكتسبت عادة متأصلة **Second Nature**. ورابعا: فإن العزف الميلودى فى خلفية غنائه (والتفاعل معه) فيه ابتكارية وله تأثير جارف، فهو يمثل أمامية للحن **Fore Ground** ويتجاوب معه فى آن واحد. كما أنه يضبط توقيت تغيير الدرجة بانحناء الأوتار بدقة مع الإيقاعات الموجودة فى الألحان، بينما تضيف التلوينات الصوتية المتغيرة **Timbral Changes** (الجرْس) خلال

الإيقاعات (ويتم ذلك بكتم الأوتار بيده اليسرى) إثارة للقطعة، وتجعل من سام وكأنه فرقة من رجل واحد، كما اعتاد أن يؤدى فى بارات الجانب الغربى من شيكاغو، وأخيرا فإن صوته يبدو طافيا فوق الآلات، فى منطقة زمانية خاصة به. وقد استجابت الجموع لا إراديا وفى مرح معه. وإذا ما كان الجميع يقدر هذا الأداء، فإن عازفى جيتار البلوز المتمكنين كانوا يهزون رأسهم فى دهشة ويرسمون على وجوههم ابتسامة عريضة وهم يتذكرون إنجازات سام العظيمة، التى استحوذت على المشاهدين طوال عروض المهرجان. وقد كتب الصحفى والمنتج المتخصص فى موسيقى البلوز ديك شورمان **Dick Shurman** فيما بعد عن ماجيك سام كأحد جهابذة فترة ما بعد الحداثة قائلا:

".. لموسيقاه جذور فى موسيقى البوجى **Boogie** التى أحبها وفى عناصر الإثارة والتحدى الذى تخلقها أجواء البار الصاخبة. كان يمكنه أن يحول استجابة الجمهور إلى نزال مغولى وقوة فى الموسيقى، وذلك لاعتماده فى جزء من أدائه على أى أجهزة فى متناوله (مثل مكبرات **Amps** بدون وحدات ترديد للصدى أو يستعير جيتارات) وأيضا لتوافر الوقت أمامه (فعادة كان يغنى حتى الرابعة صباحا)، فلقد كان ماجيك سام عالما بعيدا عن حدود الوقت فى الأستوديو، عالما لا علاقة له بالإنشاءات أو الصيغ الحاكمة" (١٩٨١).

وقد انطلق سام فى مسيرته الغنائية فور انتهاء مهرجان آن أربور. ففى الشهر التالى قام بجولة فى أنحاء أوروبا عزف فيها فى نوادى البلوز،

وكان ذلك علامة على وصوله هناك. إلا أنه توفى أول ديسمبر ١٩٦٩ فجأة إثر أزمة قلبية وهو فى الثانية والثلاثين من عمره.

القرص المدمج ٢: ٤

اغنية "أنتى لا تحبيننى You Don't love me الشعر لوليم كوبس William Cobbs وغناء ماجيك سام Magic Sam (سام مجيت Sam Maghet)، مع مصاحبة من الجيتار يعزفها بنفسه، وسام لى Sam Lay على الطبول، وعازف كونترباص مجهول. تسجيل ميدانى لجيف تود تيتون Jeff Tod Titon مهرجان أن اربر Ann Arbor - ميتشيجان أغسطس ١٩٦٩.

الاستماع بانتباه

أنتِ لا تحبيننى You Don't Love Me

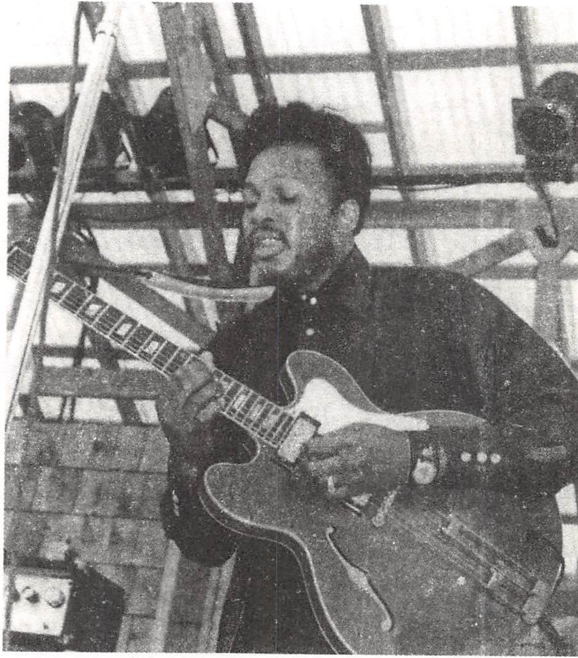
القرص المدمج٢٠: ٤

قراءة العداد	التعليق	الشعر الغنائى
0:00	فى تلاشٍ تدريجى للصوت يعزف ماجيك سام الموتيفات الشعبية المتكررة Riff مرتين	آه، آه، آه أنتى لا تحبيننى
0:06	يغنى ماجيك سام البيتين الأخيرين من المقطع الشعرى ١، يعزف اللحن وهو يغنى كل بيت كما يؤدى الموتيفات المتكررة Riff مرتين بعد كل بيت، مع تغيير التلوين الصوتى	آه، آه، آه أنتى لا تحبيننى ... نعم أنا أعرف ذلك. إلا انه منذ أن هجرتنى يا حبيبتى لا أعرف لى وجهة الآن

	Timber ودرجة علو الصوت وانخفاضه، سواء إلكترونيا أو بكتم الأوتار بيده اليسرى.	
0:30	يغنى ماجيك سام المقطع الشعرى ٢، وبعزف اللحن، بينما يغنى كل بيت مع أداء الموتيفات المتكررة Riff من بعده. ويؤدى الطبال سام ضربات يستجيب فيها لأنغام الجيتار الرقيقة مع تغيير التلوين الصوتى الصادر من الطبل.	نعم إننى أحبك وسأفعل كل ما تقولينه نعم إننى أحبك وسأفعل كل ما تقولينه، وإذا ما أحببتنى يوما يا حبيبتى سأركع على ركبتى وأصلى
1:07	يكرر ماجيك سام المقطع الشعرى ١. ويعلو بصوته عند كلمة "حب"	آه، آه، آه أنتِ لا تحبيننى ... نعم أنا أعرف ذلك آه، آه، آه أنتى لا تحبيننى... نعم أنا أعرف ذلك. إلا أنه منذ هجرتنى يا حبيبتى لا أعرف لى وجهة الآن.

1:4	يصيح ماجيك سام "أو نعم Oh Yeah" ليعطى إشارة بأن هناك فقرة استراحة قادمة	
1:43	يعزف ماجيك سام المقطع الشعرى على الجيتار الكهربى، مع تغيير التلوين الصوتى ودرجة العلو والانخفاض فى الصوت بقوة لكى يميز الميلوديا من الموتيفات الإيقاعية المتكررة Riff	
2:19	يكرر ماجيك سام المقطع الشعرى ١	
2:53	الختام. يكرر ماجيك سام البيت الأخير من المقطع الشعرى مع تنويعات. يتغير معنى البيت الأخير فى سياق جديد ويصاحب تلك الأبيات بموتيفات متكررة.	ما من مكان أتوجه إليه يارب، ما من مأوى أذهب إليه، ألا تعرف أننى أحبك، ولكن ليس أى مكان أذهب إليه ألن تجد لى مكانا أذهب إليه، ألن نجد لى مكانا أذهب إليه.

3:25	تذييل: يعطى ماجيك سام إشارة النهاية للأغنيـة فـى ميلوديـا مألوفة Formulaic مع تغييـر فى التلوين الصوتى (الجرس)	



شكل (٤-٢٦)

أوتيس روش **Otis Rush** يعزف فى مهرجان آن آربر **Ann Arbor 1969** - لاحظ أنه يعزف بيده اليسري

موسيقى البلوز اليوم

لكى نضرب مثالا لموسيقى البلوز المعاصرة، سنعود أدراجنا إلى تحفة موسيقية لمغنٍ أكبر سنا، وهو أوتيس روش Otis Rush (شكل ٤-٢٦) والأغنية هى "Ain't Enough Comin'in" (أيكفى ذلك من عائد؟!) وقد حصلت على أكبر الأصوات بين تسجيلات ١٩٩٤ لقراء مجلة Living Blues. وتلك الأغنية وقد كتبها روش وقام بتوزيعها، تعتبر أداء رائعا لموسيقى البلوز الحضرية المعاصرة، كما يتم الاستماع إليها حاليا، بعد مرور أكثر من عشر سنوات على تسجيلها.

ولنستمع الآن إلى القرص المدمج رقم ٢، تراك٥. حيث تبدأ الأغنية بضربات جازمة من الطبل، وسرعان ما يدخل الكونترباص بموتيفات إيقاعية شعبية Riff ثقيلة تظل متكررة حتى نهاية الأغنية، وتتغير فى درجتها الموسيقية كلما تغيرت التآلفات. وتشبه تلك الاستمرارية الإيقاعية للكونترباص النمط الإيقاعى للجرس Bell Pattern فى موسيقى الأجيبكور Agbekor لشعب الإيوى (الفصل الثالث)، وهى تعمل على ربط وتشابك الأداء كله. ويؤدى قارع الطبول ضرباته فى بساطة ولكن فى قوة واستمرارية، طبقا لنموذج إيقاعى من ضربات ١-٢-٣-٤، مع التأكيد على الضربة ٣. وقد يكون طبال الروك أكثر نشاطا من ذلك-وأقل عنفوانا. وصوت الكونترباص الكهربى أعلى الطبول، وهو ما يميز الموسيقى الشعبية للسود منذ السبعينيات.

القرص المدمج ٢:٥

أغنيــة: Ain't Enough
Commin'in Dis Rush
لأوتس روش Mercury
CD 314518769-21994.

والمستمعون الذين يمكنهم تمييز الفرق بين التآلفات الكبيرة والصغيرة، سيدركون أن ذلك النوع يندرج تحت بلوز المقام الــصغير Minor Blues، ويقوم على أساس التآلفات V-IV-I (الأول والرابع والخــامس) بــدلا عــن التآلفات الكبيرة Major Chords. والكورس الأول يؤدى آليا (انظــر دليــل الاستماع بانتباه). ويعزف روش جيتار الميلوديا الكهربى Lead Guitar فوق جزء إيقاعى متكرر يحتوى على ترومبيت وساكسوفون إلى جانب أرغــن. ويؤدى العزف المباشر هنا إلى ظهور جو حزين يمهد لغنائه القوى الذى يتلو ذلك. وتعرض الأغنية جــزءا كمعبــر Bridge Section (".. Now When It'over") نراه يبتعد عن النمط النموذجى للبلوز ذى الاثنتى عشرة مــازورة Twelve Bar Blues Pattern، إلا أنك من ناحية أخرى ستدرك أن الأغنيــة ذات بنية بلوز نموذجية (فيما عدا المقام الصغير Minor Key). وبعد المقطع الغنائى، يؤدى روش اللحن مرتين فى فاصل للجيتار المنفرد، يتبعه مقطــع كورس يضطلع الساكسوفون فيهما باللحن، مــستعيرا بعــض أفكــار روش اللحنية ويقوم بتطويرها. ويعود مقطع القنطرة، يتبعــه مقطعــان شــعريان Verses، ينطلق بهما روش فى فاصل آلى جماعى Instrumental Chorus.

والآن فلنستمع إلى الكيفية التى يتذبذب بها الجيتار فى بداية الكورس الآخير. وذلك التذبذب هو تريمولـــو Tremolo[1] (ترعيـــدة) وقـــد اشـــتهر بـــذلك التأثير عندما ينتقل بأصابعه من جانب إلى جانب على الأوتار (تريمولويدوى Hand Tremolo) وذلك بدلا عن استخدامه لقـــضيب التريمولـــو المتـــصل بالجيتار الكهربى.

ولقد كان لروش أسلوب أخاذ ومدهش فى الغناء. فكان مثل كثير مـــن مغنى البلوز يخشن من صوته فى لحظات معينة كى يكثف تـــأثيرا عاطفيـــا قويا، كما كان فى إمكانه أن يحدث رعشة فى صوته، وهو تـــأثير يعكـــس الترعيدات (التريمولو) التى يؤديها على الجيتار(والعكس). وقد أطلق كتـــاب البلوز على صوت روش تعبيرات مثل معذب وله حدة مخيفـــة Tortured with a Frightening Intensity، رعب شاعرى مؤلم Harrowing Poetic Terror (روى Rowe 1979:176)، كما أطلقوا عليه أيضا "متوتر ومـــستبد Tense and Oppressive" (هيرتسهافت Herzhafl 1992:300).

وليس هناك من ينكر أن روش يمتلك صوتا مكتملا وقويا.وقد تذكرك تلك الشدة والعنف فى صوته مع المنحنى الميلودى الهابط Falling Melodic Curve، بالمغنين النافاهو وهم يؤدون الأغانى المعروفـــة بالـــــ يبتـــشاى Yiebichai ، والتى ذكرناها فى الفصل الثانى.

---

(١) الترعيش أو الترعيدة فى عزف الآلات الوترية، وهو تكرار سريع للنوتة المفردة جيئة وذهابا بالإصبع أو القوس، ويكون أيضا بالتردد السريع جدا بين نوتتين – المترجم.

وتتميز الأشعار الغنائية لروش بالرشاقة مع الدقة. وفى بداية مسيرته الفنية، كان يعتمد على شاعر أغانٍ محترف يدعى ويليام ديكسون William Dixon، إلا أنه بعد ظهور أول أغانيه التى حققت شهرة، قرر أن يكتب أغانيه بنفسه "إننى أستطيع أن أكتب أحسن من ذلك" (فورت Forte 1991:109). وعندما أسمع مطلع أغنية "Aint' Enough Comin'in" أعتقد أنه يشير إلى النقود، إلا أنه فى البيت الثانى يفصح لى روش أنه علىّ أن أفكر فى عقد مقارنة بين المال والحب: فالمغنى يشعر بأنه يعطى الكثير ولا يحصل على ما يكفى منهما الاثنين بالمقابل.

ولكن من هو أوتيس روش؟ هل هو آخر المغنين من عازفى الجيتار استفادوا من حركة إحياء البلوز فى فترة التسعينيات؟ ليس ذلك على الإطلاق: فقد كان ذلك الرجل أسطورة بلوز منذ الخمسينيات، وكان مشهورا بين الموسيقيين وهواة البلوز الجادين، بل على مستوى الجماهير العريضة. وقد أطلق ستيفى راى فون Stevie Ray Vaughan على فرقته اسم Double Trouble تيمنا بأعظم أغنية لروش فى ذلك العقد. كما كانت فرقته ليد زيبلين[1] Led Zepplin الإنجليزية الشهيرة تقدم أغنية روش "لا أستطيع أن أتركك ياحبيبتى I can't Quit You Baby من خلال عازف الجيتار جيمى بيدج Jimmy Page الذى كان يؤدى الفقرات المنفردة لروش نوتة

(١) تكونت عام ١٩٦٨ واشتهرت بتقديم موسيقى الروك الثقيل Hard Rock، والأصوات المعدنية الصاخبة Heavy Metals التى انتشرت فى الستينيات، وكان من أفرادها جيمى بيدج Jimmy Page على الجيتار-المترجم.

بنوتة (فورت Forte 1991: 156). وكان لعزف روش على الجيتـــار تـــأثير السحر على إيريك كلابتون Erick Clapton[1] الذى تحـــول إلـــى مريـــد Disciple وعندما قابل روش كلابتون فى إنجلترا عام ١٩٨٦ أطلـــق علـــى الأخير لقب "عازف جيتار عظيم" ومضى يقول بكل تواضع:"..كل منا يعزف مثل أحد ما" ومن الجميل أن يكون هناك من يسمع. وبالنسبة إلى، فأنا مجرد عازف جيتار ولا أحاول التأثير على أحد، بل أبذل جهدى كى أعزف جيـــدا فقط. وآمل أن أبيع بعض تسجيلاتى..." (فورت ١٦١:١٩٩١).

ولد أوتيس روش فى فيلادلفيا بالمسيسبى عام ١٩٣٤ وبدأ العزف فى سن العاشرة وما كان أعسر Left handed، فقد كان يعـــزف علـــى جيتـــار مصمم خصيصا بترتيب أوتار مقلوبة، حيث تكون الأوتار الغليظة لأســـفل، وهذا سبب خصائصه الصوتية (انظر شكل ٤-٦). وعلى سبيل المثال عندما يريد أن يلوى Bend نوتة ما (بشد الوتر) على الأوتـــار العلويـــة Treble strings، فإنه يشد الوتر لأسفل، بينما يشده عازف الجيتار العادى إلى أعلى (وهى عملية أصعب). ومثل بيل لوكاس Bill Locas فقد غنى روش أيضا فى البداية أغانى لموسيقى الكانترى، وليس البلوز، ولم يتحول إلا فى أواخر الأربعينيات، عندما جاء إلى شيكاغو وبدأ يتردد على نوادى البلوز، ليقـــرر بعدها أن يغنى ويعزف البلوز.

---

(١) (١٩٤٥-) عازف جيتار بلوز - روك إنجليزى، ومغن، وملحن. كان ترتيبه الرابع فى قائمة المائة بين أشهر عازفى الجيتار - المترجم.

وعلى الرغم من أن ب.ب. كينج، وت. بون ووكر، وماجيك سام كـانوا هم الموسيقيين الأكثر تأثيرا عليه، فإنه قام بتطوير أسلوبه الخاص فـي تنـاول جيتار البلوز الحديث، حيث تميز بليونة ورقة فى بساطة وتهذيب - فكأنه معادل موضوعى لسلوك عاشق مهذب. كما كان له ميزة أخرى وهو خلوه من الأنانية، والغرور ولم يكن يبدى أى مظاهر استعراضية فى أدائه. أما استخدامه للحظات الصمت فكان متألقا ."... حسنا، يمكننى أن أعزف ألحانا سريعة، إلا أننى أحاول أن أتروى فى أدائى كى أتيح لك الفرصة لتشعر بما أقدمه .." (فـى معـرض حديثه مع أوبرخت **Obrecht**[1]). "..وقد يمكنك أن تعزف مجموعة من النوتات فى سرعة كبيرة، إلا أنك قد تلتفت حولك، لتجد من يقول وهو ينصت إليك، مـا هذا الذى تعزفه؟ شيء يبدو جميلا، ولكننى لا أسـتطيع أن أتـذكر شـيئا ...". فلتترو وأنت تعزف. ولتقم بتقدير كاف للوقت الذى يفسحه المستمعون لك كـى ينصتوا إلى ما تقدمه لهم ..." (٢٠٠٠-٢٤٣). ولقد كان لموسيقاه مذاق النبيـذ المعتق، وكان لموسيقاه فى أحسن أحوالها تواجد عظيم، ولم تكن تبدو بأية حـال أقل من قيمتها أو ذات بهرجة **Flashy** : فدائما كانـت ثريـة فـى عطائهـا، ومباشرة، وقوية، وتحوز على الاحترام.

كان روش مغامرًا على المسرح وفى تسجيلاته، وكثيرا ما حاول تقديم شيء جديد بدلا عن أن يظل مرتبطا بنفس ما قدمه من قبل. وقد قـال مـرة لأوبرخت:".. فى إمكانى أن أجعل ذلك الجيتار يردد ما تقوله الآن، ويمكننى

---

(١) جاز أوبريخت **Jas – Obrecht**: مؤرخ وناقد موسيقى بلوز وصحفى أمريكى - يعيش منذ ١٩٩٩ فى آن أربر ميتشيجان - المترجم.

أن أردد دعاء الرب على جيتارى، وستقول لى هذا فعلا هو نفس الكلمات بحذافيرها، كما كنت تتلوها هناك؟... يمكننى أن أجعل جيتارى يردد ما قلته بالضبط ... يمكننى أن أغنى مع جيتارى، كما أغنى بصوتى...". ولم يكن جيتار روش مجرد تقليد لما يغنيه. بل هو استجابة له مع التوسع فى معالجة معانيه، وهو ما يذكرنا بجماليات الأسلوب الأنتيفونى الإفريقى "النداء والاستجابة **Call and Response**. ويعتبر الألبوم الذى يضم أغنية "أيكفى ذلك من عائد **Ain't Enough Comin' in** نقطة تحول بارزة فى مسيرة روش الغنية. فهو اليوم واحد من أحسن أفراد المغنين وعازفى الجيتار فى الجيل القديم، وهو جيل كانت موسيقاه قد تشكلت قبل حركة إحياء البلوز فى الستينيات.

كلمة فى الختام

مع نهاية الألفية الثانية اكتسحت ظاهرة "موسيقى الجذور **Roots Music**[1] ضمن ما اكتسحت موسيقى البلوز، حيث لم يعد لفظ الموسيقى الفولكلورية **Folk Music** مفيدا كما يبدو كوصف أو تصنيف تسويقى **Marketing Category** للموسيقى الأمريكية العامية **Vernacular** أو

(١) لفظ شامل للموسيقى الشعبية الأمريكية **American Folk Music** وتشمل البلوجراس **Bluegrass**، والكانترى **Country**، والموسيقى الدينية المسيحية (الشعبية) **Gospel**، وموسيقى فرق الهواة (آلات مصنعة يدويا) **Jugbands**، والموسيقى الشعبية للهنود الحمر **Appalachain**، والموسيقى القديمة، والكاجون **Cajun** (موسيقى لويزيانا كما تبدو فى البالادات الفرنسية للأكاديين **Acadians** فى كندا – المترجم.

العراقية **Ethnic** فى القرن الواحد والعشرين، والتى كانت بدورها قـد تفوقـت على خصائص الموسيقى الشعبية الكلاسيكية منذ وقت طويل (انظر الفصل ٥).

وكانت موسيقات البلوز، والهيليبيلى **Hillbilly**، والكانترى، والزيديكو **Zydeco**[١]، الكاجون **Cajun**، تيجانو **Tejano** [٢] والموسـيقى الأمريكيـة الفطرية **Native American**، والروكـابيللى **Rockabilly**[٣] هـى الـصيغ الرئيسية الباكرة لموسيقى الجذور طبقا لما ذكره كل من روبرت سـانتيللى **Robert santelli** وهولى جورج وارن **(Holly George warren (2002:12**. ومن الممكن أن نضيف لتلك القائمة الموسيقى الدينية المسيحية (الـشعبية)، الجاز، الريتم والبلوز، والبلوجراس، إلى جانب البولكا **Polka**، والكليزمـر **Klezmer**[٤] والأيرلندية **Irish**، ومختلف التعبيـرات الموسـيقية لمختلـف الجماعات العرقية الأمريكية. ولما كانت الموسيقى الـشعبية قـد ارتبطـت بالقرى والمزارع الريفية، وموسيقى الجذور التى بلغت النضج داخل المدن، وإذا كان الموسيقيون الشعبيون قد التقطوا أصول تلك المهنة بصفة أساسـية داخل أسرهم ومن خلال جيرانهم، فإن موسيقيى الجذور قد اعتنقـوا ثقافـة التسجيلات التجارية، التى بدأت بتـسجيل الموسـيقى الأمريكيـة العاميـة **American Vernacular Music** فى العشرينيات وانتشرت بعد ذلك تدريجيا

---

(١) نوع من أنواع موسيقى الجذور نشأت فى الجنوب الغربى لولاية لويزيانا فى أوائل القرن ١٩. واللفظ فرنسى بمعنى فاصوليا **Les haricots (Green beans)** –المترجم.

(٢) أو التكسانو **Texano** الموسيقى المكسيكية الشعبية وهى من أصل أمريكى لاتيني–المترجم.

(٣) أحد أقدم أنواع الروك آند رول. خبا ضوؤها فى الستينيات وأعيد إحياؤها فى السبعينيات والثمانينيات–المترجم.

(٤) نوع من الموسيقى العبرية الدنيوية **Secular** (وتعنى حرفيا أوعية الغناء).

الأساليب المحلية والإقليمية عبر أرجاء الأمة. وإذا ما كان معظم الموسيقيين الشعبيين من الأميين، ودون أى تعليم أساس يذكر ـ فقد كان موسيقيو الجذور، وخصوصًا فى أواخر القرن العشرين، من المتعلمين، حتى وإن لم يكونوا قد تلقوا تدريبا موسيقيا ممنهجا معقولا. وإلى جانب ذلك، فإن الموسيقى الشعبى كان ينظر إلى الموسيقى التى يمارسها نظرة تقليدية باعتبارها موسيقى المجتمع أو الجماعة، وهى لم تتطلب تصنيفا أو تعريفا حسب الجنس أو النوع **Genre**. فهى ببساطة "موسيقى" أو "موسيقانا"، أما موسيقى الجذور على العكس من ذلك، فلديه وعى تام بالنوع والأسلوب وعادة ما يكتسب قوته من الموسيقى (أو حتى يأمل فى ذلك)، كما أنه يدرك أنه جزء من التقاليد الموسيقية الأمريكية. وغالبا ما يشعر بمسؤولية شخصية بضرورة الاستمرار فى حمل تلك الرسالة (سانتللى **Santelli** وجورج-وارن **George-Warren 2002-13**). وهذا الدمج ذو الوعى الذاتى **Self-Conscious Identification** مع العادات والتقاليد مع ارتباطه برغبة فى دوامة لا يعد صفة مميزة للموسيقى فى المجتمع الشعبى، والذى تكون موسيقاه مجرد تعبير عن عصره وموقعه. وأخيرا، فطبقا لما يقوله سانتيللى وجورج وارن(١)، فإن فنانى الجذور يكتبون ويؤدون الأغنيات التى تعكس مثل تلك الموضوعات الحديثة **Themes** كعلاقات تصنيفية (جنس **Gender** وطبقة **Class**)، وموضوعات تاريخية وإقليمية، وتوترات عرقية **Ethnic**

---

(١) روبرت سانتيللى وهولى جورج وران **Rober Santelli & holly George Warren** – مؤلفا كتاب **Root Music** – المترجم.

وعنصرية Racial (مرجع سبق ذكره). وتعكس لغة الباحثين ذلك الانتقال من "الشعبى Folk إلى الجذور Roots"، بينما أخبرنى فنان البلوز القديم سون هاوس Son House (ولد عام ١٩٠٢) أنه غنى حول موضوع النساء والرجال وما يلاقونه من متاعب فى علاقاتهم البينية، وتعتقد ثقافة موسيقى الجذور المعاصرة أن موسيقات البلوز تدور حول علاقات الجنس Gender والعلاقات الطبقية. ويعكس ذلك الفعل المنعكس الذاتى الخاصية "الما بعد حداثية Postmodern Quality لحركة موسيقى الجذور.. ورغم ذلك فإن تسويق البلوز كموسيقى جذور له مساوئه. فالادعاء بأن البلوز تكتسب أهميتها بصفة رئيسية، لأنها شكلت وتركت أثرا فيما جاء بعدها من أساليب موسيقية إنما ينزل من قدرها كموسيقى تراثية. ولنأخذ بعين الاعتبار ما حدث لأى نوع أو جنس موسيقى ذاع صيته وحقق شعبية عن طريق الوسائط الإعلامية، وكتب النقاد عنه، وقام الدارسون بشرحه وتعريفه.إن بعضا من تلك الأنشطة التفسيرية قد انتقل بدوره إلى المؤدين، وتتوقع الجماهير من الموسيقى عندئذ أن تتطابق مع تلك التعريفات. والواقع أن منتجى التسجيلات، ورجال الدعاية، والكتّاب، وأخيرا الدارسين، يقع عليهم جزء من المسؤولية لأنهم هم الذين وضعوا النظم والقواعد لجنس البلوز. وقليل منهم قد نشأوا فى مجتمعات أفرو أمريكية إذن كيف يتم ذلك، علما بأنه بمجرد معايرة وتوحيد موسيقى البلوز على نحو قياسى Standardized، فإنها من الممكن أن تتغير وتنمو، إلا أنها تظل موسيقى بلوز؟ فهل يجب على المغنين أن يظلوا على ارتباطهم بالصيغ القديمة، ولا يغيرون سوى المحتوى – النبيذ

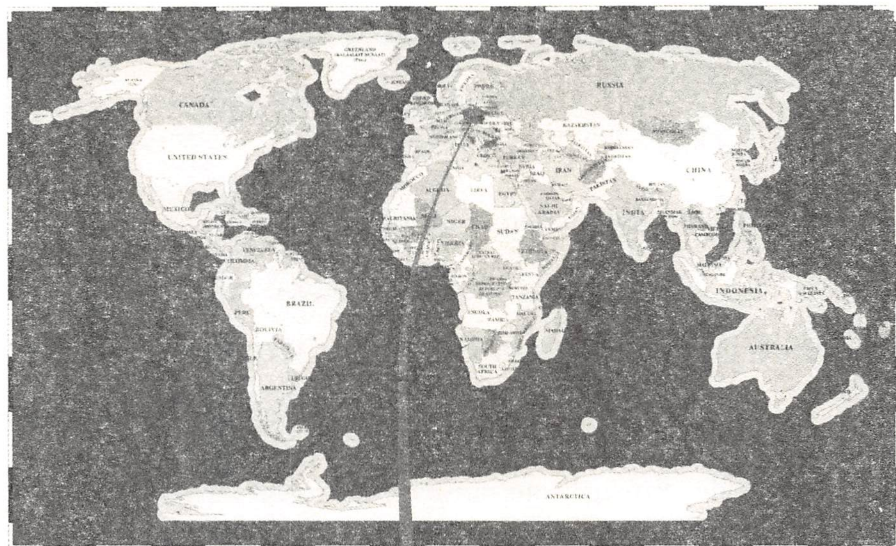
الجديد فى الزجاجات القديمة، وقد يتبدى ذلك فى ظهور أشعار غنائية جديدة، وتوزيع موسيقى جديد، بنفس الألحان القديمة؟ وهل من الواجب أن يختار مروجو المهرجان مغنى البلوز على أساس الكيفية التى يتطابقون بها مع النوع؟ وهل من الضرورى أن يدعم منظمو الفولكلور تلك القواعد؟. واليوم تتركز معظم فعاليات الثقافة الموسيقية للبلوز فى شيكاغو، وهى مدينة ذات تاريخ عريق فى احتضانها للبلوز (انظر Grazian، 2003)، حيث كانت تلك الموسيقى تقدم للسائحين فى صيغ وسيطة ذات مستوى عال. وقد نجد عشرات من نوادى البلوز فى مدن مثل هيوستون سانت لويس، ممفيس، كلاركسيل، مسيسبى، وأوكلند-سان فرانسيسكو-وديترويت. وهناك فنانو بلوز من المشاهير من أمثال ب.ب. كينج وبادى جاى يقومون بجولات محلية، وعالمية تمولها الحكومة، مما جعلهم سفراء نوايا حسنة للولايات المتحدة فى الخارج. ولم يكن ذلك منذ فترة بعيدة عندما استمعت إلى مغنية بلوز تمتلك صوتا قويا ومعها فرقة مكونة من أربعة أفراد. وقد تحولت إلى دراسة الغناء الأوبرالى، وقررت أن تخوض مجال الأوبرا بحثا عن مسيرة غنائية أحسن من البلوز. فهل تلك التحولات التاريخية، والاقتصادية، مع تغير أذواق المتذوقين أيضا يعنى أن علينا أن نهجر نماذج ثقافتنا الموسيقية (الفصل الأول) فى مواجهة التعقيدات العالمية الواقعية. لا، إلا أننا فى حاجة إلى أن نعى أنها نموذج **Model** ، ومثال يحتذى **Ideal**. والثقافات الموسيقية ليست بالكيانات الانعزالية – فهى تستجيب للضغوط الاقتصادية والفنية،

والتفسيرية، وعموما فالتمسك واللحاق بموسيقى ما وتعريفها فى وقت ما يأتى غالبا على حساب النظرة المترامية الأطراف.

WWW Book Companio Website

ستجد اختبارات تعليمية ووصلات للشبكة الدولية "الإنترنت": وما هـو أكثر فى موقع **Book Companion Website** لكتابنــا هــذا **Worlds of Music** ـ الطبعة الخامسة متوافرة

Academie cengage.com/music/titon/world.


CANADA
UNITED STATES
BRAZIL
RUSSIA
CHINA
INDONESIA
AUSTRALIA
ANTARCTICA


SWEDEN
FINLAND
ESTONIA
RUSSIA
LATVIA
LITHUANIA
BELARUS
GERMANY
POLAND
CZECH REP.
SLOVAKIA
UKRAINE
AUSTRIA
HUNGARY
MOLDOVA
SLO.
CROATIA
ROMANIA
ITALY
BOSNIA &
BULGARIA
MAC.
ALB.
GREECE
TURKEY

الفصل الخامس

أوروبا الوسطى والمناطق الجنوبية الشرقية

تيموثى ج. كولى Tmothey J. Colley

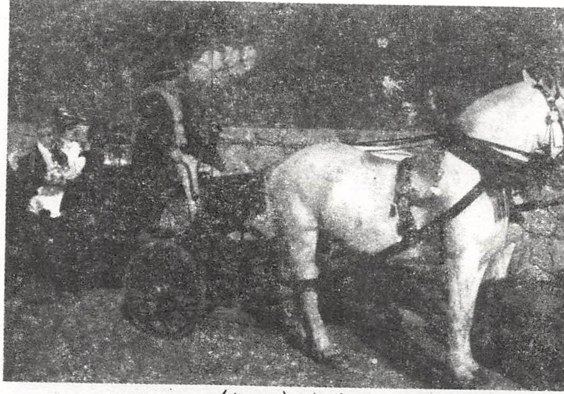
فى أصيل أحد أيام فبراير شديدة البرودة، وفى منطقة بودال Podhale، وبين جبال الألب التاترية Alpine Tatra فى جنوب بولنـــدا، كـــان هنـــاك عريس وعروس فى عربة حنطور ضمن موكب يخترق القرية من الكنيـــسة إلى مركز الإطفاء، حيث تم استئجار قاعتين لإقامة وليمة وحفـــل راقـــص (شكل ٥-١) لحفل زفافهما، والذى استمر ليوم بطوله وليلة فى سلسلة مـــن الطقوس بدأت فى منزل العريس، ثم انتقلت إلى منزل العروس (وفى تلـــك المناسبة تم استبداله بإيجار قاعة أكثر اتساعا فى مركز الإطفـــاء بالقريـــة)، وانتقلت الطقوس إلى الكنيسة الكاثوليكية المحلية، ثم عودة إلى منزل العروس أو تلك القاعة المؤجرة لإقامة، الوليمة، وتلا ذلك عـــدة طقـــوس احتفاليـــة إضافية، وفى مثل تلك المناسبات قد يستمر حفل الزفاف طوال الليل. وفـــى كثير من الأحوال، يعود الضيوف مع فعاليات حفـــل الزفـــاف إلـــى منـــزل العروس أو تلك القاعة المؤجرة لعدة ليال احتفالية إضافية، تـــضم موســـيقى حية ورقصا.

استمع إلى القرص المدمج ٢، تراك ٦، الذى تم تسجيله خلال موكب العرس من الكنيسة إلى قاعة الوليمة. وفى الجزء الأول من التسجيل نسمع غناء رجلين (يرتديان ملابس المناسبة) (شكل ٥-٢) وهما يقودان الموكب من على ظهور الخيل، والرجلان يغنيان بأعلى ما فى قدرتهما. ويطلق على مثل تلك الطائفة بيتاش **Pytace** (الصياحون المذيعون)، ويتم استئجارهم لقدراتهم الغنائية مع مهارة ركوب الخيل. وفى البداية سنستمع إلى وقع حوافز الجياد على الطريق، ثم غناء البيتاش، وهما يمران أمام الميكرفون. وفى منتصف الأغنية نسمع أصوات فرقعات يصدرها حبيبان يرتديان ملابس الغجر **Romani (Gypsy)** المتسولين، ويطلبان البقشيش من الضيوف وهما يقرعان دلاء **Pails** معدنية بعصى. ويمد الصبية حبلا بعرض الطريق- كبوابة لن تفتح إلا لمن يدفع. ويتجاوب البيتاش بتهديد غنائى (فى إشارات مازحة) قبل دفع الرشوة، ومن ثم ترفع الحبال. وربما تلاحظ دمدمة خفيضة فى بداية التراك، وذلك بسبب الرياح فى الميكروفون. والصوت الذى نسمعه من القرص المدمج مأخوذ من تسجيل فيديو للموكب فى الهواء الطلق فى يوم يهب فيه النسيم، من خلال مسجل محمول. وغالبا ما يقوم الإثنو موسيقولوجيون بعملهم الميدانى منفردين وهم يحملون معداتهم (الفيديو والكاميرات، والمسجلات، وكراسات يدونون بها ملاحظاتهم، وميكروفونات، وهكذا). ولذا فنادرا ما تكون التسجيلات على مستوى الأستوديو، إلا أنها تلتقط روح (وضوضاء اللحظة) (انظر الباب الحادى عشر الذى يتعرض لإجراء هذا النوع من البحوث).

القرص المدمج ٦ : ٢

موكب الزفاف (١:٣٣): المغنيان (بيتاش Pytace)[1] ستانيسلاث كروبا Stanislaw Krupa، وجان كرزبتوفسكى ساباتا Jan Krzeptowski Sabata، مع فرقة وترية مكونة من ستانيسلاف ستيرجولا- ماسيناك Stanislaw-Styrezula-Masniak– فيولينا أولى، سباستيان كاربيل-بوليكا Sebastian Karpiel-Bulecka– فيولينا أولى، جوريك نيتون Jurek Niton – فيولينا ثانية، أيدرجيك فراجيستي Andrzej Fraczysty -فيولينا ثانية، هنريك كررجيبتوفسكى – بوخاك Henryk krzyptowski-Bochac، فيولينا ثانية، وتادوج ستيرجولا ماسيناك Tadensz Styrxzula-Masniak، باص Basy تسجيل ميدانى بمعرفة تيمونى ج. كولى. أولجا Olcza ، بولندا ١٩٩٥.

وخلف البيتاش تتهادى العربة وبها العروسان، يتبعها مباشرة عربة حنطور أخرى تقل الفرقة الوترية المحلية بينما يعزف أفرادها الموسيقى (شكل ٥-٣).



شكل (٥-١)

عربة تقل العروس فيوليتا كاربيل-ريبلون **Wioleta Karpiel-Replon**، والعريس أندرييج سكوبين **Andrzej-Skupen**، ومعهم بعض أفراد العائلة فى طريقهم من الكنيسة إلى مقر الوليمة. قرية أولجا **Olcza** – بولندا ١٩٩٥.

---

(١) الفرقة الموسيقية الغنائية لحفلات الزفاف الشعبية ومعها مغنيان جهوريان على ظهور الخيل-المترجم.



شكل(٥-٢)

البيتـــاش: ستانيـــسلاث كروبـــا **Stanisla Krupa** وجـــان كريجبتوفسكي-لاباباتا **Jan Krzeptowski Sabata** يقـــودان موكب الزفاف قرية أولجا **Olcza** -بولندا ١٩٩٦.



شكل (٥-٣)

الموسيقيون يعزفون وهم فى الحنطور فـــى أثنـــاء موكـــب الزفاف - قرية أولجا **Olcza**- بولندا - ١٩٩٥.

فى النصف الثانى من القرص المدمج، ستسمع تلك الفرقة وهى تمر أمام الميكروفون (انظر دليل الاستماع بانتباه). ويضم الموكب أيضا عدة عربات أخرى تحمل ضيوف حفل الزفاف وأقارب العروس والعريس، بينما يتبع ضيوف آخرون الموكب سيرا على الأقدام. وتلتقط الصورة الصوتية في التسجيل تلك المناسبة الاحتفالية مختلطة بأصوات الخيول وأفراد الغجر، ولغط الجموع وهى تسير فى الموكب، وأصوات السيارات المارة فى الطريق. ورغم أهمية الموسيقى، فإنها لا تخدم سوى جزء واحد من مشهد صوتى مركب يقدمه ذلك التسجيل الميدانى.

الاستماع بانتباه

موكب الزفاف

القرص المدمج٦ :٢

قراءة العداد	التعليق/ النص	الترجمة [١]
0:00	أصوات حوافر الخيل والريح فى الميكروفون	
0:02	يغنى أفراد البيتاش Pytace Eotworz ze	افتح، افتح بوابة الغجر وإذا لم

(١) تم نقل ونظم Transcription وترجمة كل نصوص الأغانى البولندية بمساعدة كل من أناجاسينيكا بيرسن Anna Casienica-Byrcyn، مارسين جاسينيكا -بيرسن Marcin Gasienica-Byrcyn، آنا ستيرجولا-ماسينياك Anna Styrczula-Masniak و دورتا داتسن Dorota Dutsch.

	siy totworz Ej,ty cygansko bramo Jak siy nie totworzys Ej, bedziys porombano	تفتح سنمزقك إربا
	(تسمع أصوات الطرق على الدلاء مع صوت الرباعى الوترى وضوضاء الموكب)	
0:42	يقترب صوت الفرقة الوترية، وهى فى العربة التى تجرها الخيل	
0:52	بداية اللحن (نوتة Nuta أو النوتة) مع نمط متكرر Ostinato من الفرقة الوترية	
1:08	تسمع بداية التنويع على الجملة اللحنية والنمط المتكرر من الفرقة الوترية	

ومعظم قراء هذا الكتاب حضروا حفلات زفاف بالطبع، وقد يكون زفافا طبقا للعقيدة الكاثوليكية مثل ذلك الذى نصفه هنا. إلا أن الممارسات الموسيقية مختلفة تماما. والآن هل كان فى إمكانك التعرف على تلك المناسبة كموكب عرس إذا لم تكن قد قرأت هذا الوصف؟ وإذا كان الأمر كذلك فقد تكون استنتاجاتك قد قامت على ما رأيته بدلا مما سمعته. وعلى سبيل المثال، قد تكون قد التقطت اللون الأبيض، وهو رمز العروس فى كثير من أنحاء

أوروبا، رغم أن ذلك لا ينطبق على كل التقاليد الأوروبية. ولتتفحص ثانيـة الشكل ٥-١، وستلاحظ أن الحصانين اللذين يشدان عربة العروسين لونهمـا أبيض. أما جميع الخيول الأخرى فى الموكب فهى إما بنية أو سوداء. رغـم أن العروس ترتدى سترة من فرو داكن، فإنها ترتدى فستانا أبيض، ويتـدلى شريط أبيض، من إكليلها فوق كتفها اليمنى، وهى تحمل باقة مـن الزهـور البيضاء. أما العريس فيرتدى سترة ذات قلنسوة فوق كتفيه يربطهـا شـريط أبيض (وطبقا للتقاليد يكون الشريط من نفس قماش إكليل العـروس). أمـا الرجال الآخرون كالموسيقيين، فيرتدون سترات مماثلة ويربطونها بـشرائط حمراء (شكل ٣-٥) وحتى لو لم يخبرك أحد بأن ذلك حفـل زفـاف، فـإن التركيز والتأكيد على العروسين والتأكيد على اللون الأبيض قد يكـون قـد أوحى إليك بالفكرة.

وفى معظم المجتمعات تحتل حفلات الزفاف مكانة ممتازة فى النـشاط الموسيقى. فهى تميل نحو ما هو تقليدى، وغالبا ما تتسم بطابع دينى، وتوثق صلة بين عدة أجيال من عائلتين، كما قد تثير ما يشبه الحنين إلى الماضـى Nostalgic . ومن ثم فلابد أن تتوافق الموسيقى مع الاحتياجـات الطقـسية المهيبة والجو الاحتفالى، للصغار والكبار، إلى جانب الأفكار التى تدور حول العادات والتقاليد، وكذا للبدايات الجديدة. وبصورة عامة فموسـيقى حفـلات الزفاف لديها الكثير فيما تقوله حول تاريخ الشعوب، ونظم العقائد، والأفكار الاجتماعية، والأسرة، والمكان.

وعلى الرغم من ذلك، فإنه قد نطرح سؤالا: هل الموسيقى التى تؤدى فى حفلات الزفاف تكون بالضرورة "موسيقى زفــاف **Wedding Music**"؟. فى كثير من المجتمعات قد تكون الإجابة بنعم أو لا. وعلى ســبيل المثــال فالموسيقى الأكثر ارتباطا بحفلات الزفاف فى أمريكا عبــارة عــن مؤلــف لريتشارد ؟ ڤاجنر **Richard Wagner** يعرف باسم "كورس العرس **Bridal Chorus**" من أوبراه "لوهنجرين **(1850) "Lohengrin"**. وعندما تفكــر فــى النص الشعرى "هاهى العروس آتية، والكل يرتدى البياض ..." قــد يمكنــك تذكر اللحن. وحتى دون الكلمات، فإنك عندما تسمع ذلك اللحن، فقــد يتجــه ذهنك إلى حفلات الزفاف، ومن ناحية أخرى، فكثير من الموسيقات التى قــد تسمعها فى حفل زفاف فى أمريكا تتكون من أغان شعبية أو دينية وألحــان عادة ما تكون خاصة بالزفاف. ونفس الموسيقى قد تستخدم فى سياقات أخرى ولا تعتبر مرجعا رمزيا لزفاف.

ولذا، ففى موسيقى التاتراس البولندية لا نجد سوى النذر اليسير مــن الموسيقى التى يمكن اعتبارها خاصة بطقوس ووقائع الزفاف، فليس هناك فى موسيقى القرص المدمج، تراك ٦ غير النص الذى يغنيه الرجال على ظهور الخيل مما يجعله فريدا ويختص بطقوس الزفــاف. ومــن الممكــن تقــسيم الأصوات الموسيقية على ذلك التراك إلى قسمين بصفة عامة. فــأولا نحــن نــسمع غنــاء البيتــاش **Pytace** دون اصــطحاب ودون ميــزان إيقــاعى **Unmetered**. إن مثل ذلك الغناء يوحى بالزفاف، إلا أن نفس الغناء الممتــد بصوت عال يستخدم فى مناسبات احتفالية أخرى، لا تقتصر علــى حفــلات

الزفاف فقط. ورجال البيتاش يحسنون أداء ما عليهم كي يلفتوا الانتباه، في أسلوب مثير، إلى الحدث المهم. أما الأصوات الموسيقية الثانية على نفس التراك من القرص المدمج وتؤديها الفرقة الوترية فهي موزونة الإيقاع، في تباين واضح مع غناء هؤلاء "الصياحين Criers"، وليس هناك أي إيماءة موسيقية فيما تعزفه الفرقة إلا أن تلك الموسيقى هي موسيقى زفاف، فالسياق هو الذي يحدد للأغاني والموسيقى الآلية وظيفة الموسيقى (انظر الفصل الأول لمعرفة تفاصيل أكثر عن الموازين الإيقاعية Meter).

ويوضح ذلك الوصف الموجز لحفل زفاف بولندا عدة موضوعات مهمة لهذا الفصل والكتاب بصفة عامة.

وأول تلك الموضوعات هو ذلك التنوع الكبير في الممارسات الثقافية Diversity of Cultural Practices التي نجدها في أوروبا. وكثير من طقوس ومراسم حفلات الزفاف في أنحاء القارة متشابهة في بنيتها، إلا أن الأساليب الموسيقية الأساسية لمراسم الزفاف تتنوع بدرجة كبيرة. وحتى بين الشعوب التي تتشارك في الدين الواحد، نجد أن الموسيقى المرتبطة بالزفاف قد تختلف تماما. والبولنديون الذين يتزوجون في مثالنا هذا من أتباع الكنيسة الكاثوليكية الرومانية، إلا أن موسيقى مراسم زفافهما لا يمكن مقارنتها بمراسم الزواج بين الكاثوليكيين في كل من إيطاليا وأيرلندا على سبيل المثال. وعلاوة على ذلك، مع استثناء بعض الموسيقى المستخدمة في الكنيسة نفسها، سنجد أن الموسيقى المصاحبة لذلك الزفاف في تتراس بولندا لا تشبه حتى موسيقى زفاف في مناطق أخرى من بولندا.

وثانى الموضوعات المهمة هو السياق الثقــافى **Cultural Context** . فالسياق يعتبر مكونا أساسيا لفهم وظيفــة ومعنـــى الأصــوات الموســيقية. والأصوات الموسيقية فى القرص المدمج ٢، تراك ٦، لا تدلنا علـــى أنهــا موسيقى مصاحبة لموكب زفاف (فيما عدا النص الذى يغنى)، فنفس الألحان والأساليب نجدها مستخدمة فى سياقات أخرى. إلا أننا عندما نمزجها بعــدة صور مع الحد الأدنى من خلفية ثقافية، سنستوعب الموسيقى كجزء متكامــل مع حفل الزفاف. وفيما يتعلق بالتقاليد الخاصة التى أوردناها فى تلك المقدمة الموجزة، يمكننا أن نمضى قدما ونخمن أن تلك الموسيقى لها قدرة على النفاذ حيث تحتاجها كل من مراحل حفل الزفاف، حتى فى أثناء اللحظات الانتقالية بين الوقائع الاحتفالية (الكنيسة وقاعة الوليمة فى مثالنا هذا).

وثالث الموضوعات هو الموسيقى والهوية **Music and Identity**. فمن القواعد الأساسية للموسيقولوجيا العرقية هو أن تــدرك الــشعوب هويتهــا وتستطيع أن تعبر عنها، سواء على المستوى الشخصى أو المستوى الجمعى، من خلال الموسيقى. ومن ثم يمكننا أن نعرف شيئا ما عن هوية الأفراد من خلال الموسيقى التى يبدعونها، ويمارسونها، ويستمتعون بها. وقــد رأينــا بالفعل أنه دون معرفة ثقافية مسبقة، فإن الأصوات الموسيقية وحــدها فـــى تسجيلنا الأول لن تدلنا على أن ذلك مشهد لحفل زفاف، رغم أن كثيرا منا قد يمكنه تحديد الخلفية الاجتماعية للأصوات الموسيقية بأنها أوروبية؟. إن أول أصوات نسمعها لرجلين، إلا أنك ما لم تميز اللغة كلهجة سلافية محلية، فإن الأصوات وحدها لن تكون علامة على أن الموسيقى ذات طابع أوروبـــى –

فكل شعوب العالم تؤدى بطرقها خصوصًا ما يطلق عليه أغنية. والطريقة التى يغنى بها الرجلان فى تداخل صوتى متعدد الأصوات Polyphony (انظر الفصل الأول) لا توحى بجو أوروبى، من خلال ذلك الغناء البوليفونى الذى يظهر فى كثير من التقاليد الأوروبية. كما أن ذلك النوع من الغناء نجده فى كثير من أنحاء العالم أيضا. وقد تتعرف على الفرقة الوترية كأوروبية. فمن المؤكد أن الفيولينات منتشرة فى ربوع أوروبا، إلا أنها تظهر أيضا فى بلاد كالهند، وأمريكا اللاتينية، وأمريكا الشمالية. وعلاوة على ذلك، فالطريقة التى عزفت بها الفرقة الوترية لمنطقة التاتراس فى ميزان يمكن تقسيمه بسهولة إلى ثنائى، وفى ميلودية مميزة تصاحبها هارمونيات من فيولينات أخرى وآلة قرار، يمكن تحديد هويتها على أنها أوروبية (وذلك رغم أن الإنشاءات الميلودية والهارمونية لا تتوافق جيدا مع ما يتدرب عليه الموسيقيون طبقا للتقاليد الأوروبية للموسيقى الكلاسيكية، وهو ما يطلق عليه "الممارسة المألوفة "Common Practice[1] ويمكنك أن تدرك أن قضية الهوية تفرض وجودها ضمن أسئلة وأجوبة عديدة. وبعد أن اعتبرنا أوروبا كمنطقة جيوبوليتيكية Geopolitical وثقافية، سنعود أدراجنا لتلك النقطة ونحاول أن نتفهم على نحو أكثر وضوحا للأسباب التى جعلت من موسيقات أوروبا "أوروبية European".

(١) تمثل فترة الممارسة المألوفة أو الشائعة Common Practice Period عصور الباروك، والكلاسيكية والرومانتيكية. وقد امتدت منذ ١٦٠٠ حتى ١٩٠٠ وقد استخدمت فيها تآلفات تقليدية وقوانين كونتر أبونطية –المترجم.

أوروبا: نظرة عامة

ما الذى يتطرق إلى ذهنك عندما يذكر أحد ما كلمة أوروبا أمامك؟ أو دولة بعينها كفرنسا أو ألمانيا؟ وقد يكون ذلك مدينة كبيرة مثل فيينا، لنـــدن، موسكو، أو باريس؟ وما الذى يرن فى أذنـــك عنـــدما تطـــوف الموســـيقى الأوروبية بذهنك؟ قد يفكر البعض منا فى سيمفونية لموتسارت أو بيتهوفن أو دراسة **Etude** لشوبان (تكون قد مارست عزفها فى أحد دروسك للبيـــانو)، وربما المغنية الشعبية بيورك **Biork**[١]، أو فرقة **U2**[٢]، أو حتـــى البيتلـــز **Beatles**. إلا أن الفرقتين الأخريين من أيرلندا، وإنجلترا جزر بعيـــدة عـــن شاطئ قارة أوروبا؟. وإذا كانت أوروبا تعرف بأنها مساحة من الأرض، فإن القارة الأوروبية تمتد من البرتغال حتى غرب آسيا شرقا. إلا أن أوروبا تمتد لما بعد مفهوم أوروبا الذى يعرفه معظمنا. وربما يوضح التعريف الثقـــافى لأوروبا موقفنا ويساعدنا فى دراسة الموسيقى الأوروبية. وماذا عن أمريكـــا الشمالية؟ أو ليس فيها الكثير مما هو أوروبى سواء فى المؤسسات الأوروبية أو الممارسات الثقافية فى الولايات المتحدة، وكندا، والمكسيك؟ إن تعريـــف أوروبا كساحة ثقافية فيه الكثير الفخاخ.

---

(١) (ولدت عام ١٩٦٥) مغنية سوبرانو وملحنة وممثلة أيضا. من أصل أيـــسلندى. حققـــت شهرة كبيرة فى أوروبا – المترجم.

(٢) فرقة موسيقى روك من دبلن. تكونت عام ١٩٧٦ من أربعة أفراد – حققت شهرة فـــى أوروبا وأمريكا (إيدج **Edge**: جيتار وكيبورد، بونو **Bono** غناء، آدم كلايتـــون **Adam Clayton** (جيتار باص)، ولارى موللر **Larry Muller** (الابن) طبول – المترجم.

نادرا ما تعتمد الطريقة التى نتعرف بها على مناطق العالم على الجغرافيا الطبيعية فقط، فلابد أن تتدخل قدرات البشر فى التصنيف، والتسمية، والتقسيم. وأوروبا، مثلها فى ذلك مثل الموسيقى، تتواجد كمفهوم وتصور Concept إلى جانب كونها موضوعا ملموسا وهو ما أطلق عليه بيندكت أندرسون Benedict Anderson[1] "مصطلح المجتمعات المتخيلة Communities Imagined" (١٩٩١) فى كتابه بنفس العنوان. ولتحقيق هدفنا هنا، فإن مفهوم أوروبا يشمل عدة أمم تحتل جذرا Island Nations (أيسلندة، المملكة المتحدة وأيرلندا)، والدول الأمم-Nation States على الطرف الغربى من القارة الأوروبية من البرتغال فى الغرب إلى الأجزاء الغربية من روسيا على الأقل شرقا. وفى الشمال هناك دول النرويج، والسويد، وفنلندا، أما فى الجنوب فتوجد إسبانيا، وإيطاليا، واليونان وعند كتابة تلك الدراسة كانت تركيا على وشك الدخول فى عضوية الاتحاد الأوروبى فهل يجب ضمها إلى تعريفنا لأوروبا؟ ومن الطبيعى ألا تكون أمريكا الشمالية جزءا من أوروبا، إلا أننا قد قرأنا فى الفصل الأول عن الثقافة الموسيقية الأوروأمريكية، ويطلق عليها أحيانا "الموسيقى الغربية. ومثلما يمكن تحديد وتعريف الكثير من ممارسات الثقافات الموسيقية المختلفة فى الولايات المتحدة وحدها، نجد أن هناك مئات من الموسيقات المميزة تنتشر بين الأمم الأوروبية بالمعنى الحرفى للكلمة. ومع ذلك، فمن الممكن تمييز أفكار معينة حول الموسيقى وأيضا طرق معينة فى إبداع وتنظيم الأصوات، باعتبارها أوروبية ولا يثير دهشتنا أن استقرار الأوروبيين فى

---

(١) (ولد عام ١٩٣٦): خبير أمريكى فى الدراسات الشرقية. من أصل أيرلندى. أستاذ بجامعة كورنل Cornell، وأهم أعماله كتابة المذكور (صدر عام ١٩٨٣). ويعتبر حجة فى الدراسات الإندونيسية- المترجم.

الأمريكتين قد نتج عنه ممارسات موسيقية كثيرة تشارك فى الحياة الأمريكية بفعالية أيضا، ولهذا السبب سنشير فى هذا الفصل من آن لآخر إلى الموسيقات فى أمريكا الشمالية وأوزوبا ونعقد مقارنات بينهما.

التنظيم الاجتماعى والسياسى

لدينا طرق عديدة لفهم التنظيم الاجتماعى والسياسى لأوروبا. وعلى سبيل المثال، يمكننا اعتبار أوروبا مجموعة من الدول الأم **Nation States** الديموقراطية المستقلة، ولكى يكون هذا التعريف صحيحا، لابد أن نقر بأن ذلك ظاهرة حديثة. فأوروبا على مدار زمن طويل من تاريخها، كانت معظم أراضيها وسكانها مقسمة إلى إقطاعيات **Fiefdoms** غالبا ما كانت تنضم تحت لواء ممالك وفيما بعد إمبراطوريات لم تخضع لتصنيف وتحديد دقيق. وكأسلوب فى التفكير حول أوروبا ككل، فقد نعتبر من الأصوب أن نركز على الدين – نظرا لتأثيره الكاسح والممتد على الممارسات الاجتماعية والسياسية والموسيقية فى أوروبا. ومن ثم سندخل فى حساباتنا مظاهر وتجليات القومية الحديثة، لتأثيرها على الأفكار المعاصرة حول الموسيقى فى مناطق أوروبا المختلفة.

الدين والمجتمع

الأديان الثلاثة السائدة فى أوروبا، ولا يعنى ذلك على الإطلاق أنها الأديان الوحيدة، هى: اليهودية، والمسيحية، والإسلام، وجميعها أديان توحيدية **Monotheistic** تمتد جذورها إلى الشرق الأوسط وتتشارك فى نصوص مهمة (التوراة أو العهد القديم). ورغم ما فى تلك الأديان من جوانب مشتركة–

أو ربما بسبب ذلك، فإن الاختلافات بينها آخذة فى العمق كل يوم وتعمل على تشكيل التفاعلات بين الأفراد والمجتمع. وعلى نحو خاص فإن التوترات بـــين أوروبا المسيحية وأوروبا المسلمة، قد لعبت دورا كبيرا فى رسم الـــسياسات، والمجتمعات أو الممارسات الثقافية لتلك المنطقة سواء فى الماضى البعيـــد أو القريب (ديفيز Davies 1996: 253-85). وللانقسامات بين مختلف الطوائـــف المسيحية هى الأخرى تأثيرها فى أوروبا، مثلما يحدث فى أيرلندا فى الآونـــة الأخيرة. وفى هذا الفصل سنستعرض كيف لعبت تلك التوترات والاختلافـــات دورها فى أوروبا وكيف أثرت فى ممارسات الثقافة الموسيقية.

والمسيحية من بين الأديان الثلاثة هى الأطول عمرا والأكثر رســـوخا فى أوروبا، وقد انتشرت فى أوروبا الغربيـــة مـــن خـــلال الإمبراطوريـــة الرومانية غالبا، وأصبحت الديانة السائدة فى أوروبا بحلول القـــرن الرابـــع. وعلى مدار معظم تاريخها فى أوروبا، قسمت المسيحية إلـــى عـــدة أقـــسام سياســـيا واجتماعيـــا: الكاثولوكيـــة الرومانيـــة **Roman Catholicism**، الأورثوذكسية **Orthodoxy** (وبصفة رئيسية فى الشرق والجنوب الشرقى)، والطوائف البروتستانتية **Protestant** (وتبلغ أقصى قوتها فى أوروبا الشمالية والمملكة المتحدة).

أما اليهودية فيعتنقها بشكل حصرى جماعات عرقيـــة يهوديـــة، وقـــد كونت مجتمعا أوروبيا على مر الزمن ولكنه ليس متماسكا. ولم يحظ اليهود بدولة سياسية فى نطاق أوروبا على الإطلاق، وهى خاصية يتشاركون فيهـــا مع طائفة الغجر فى أوروبا **European Roma** . وعلى الجانب الآخر نجـــد أن الإسلام والمسيحية يتمتعان بأن لهما ديانتى دولة. وقد دخلت اليهودية إلى

أوروبا حوالى عام ٧٠ ميلادية عندما واجه اليهود الشتات Diaspora بعد تدمير المعبد الثانى Second Temple[١]، وأخذوا يستوطنون منطقة البحر الأبيض الأوروبية مع الإمبراطورية الرومانية. ورغم أن أعداد المجتمعات اليهود قد تناقصت خلال قرون بفضل موجات عديدة من الاضطهاد والطرد، فإنهم نجحوا فى إقامة مجتمعات مهمة بحلول عصر التنوير فى القرن الثامن عشر. وفى معظم أنحاء أوروبا كادت مذابح الهولوكوست تستأصل شأفتهم خلال الحرب العالمية الثانية (بولمان Bohlman ٢٤٨: ٩) وهناك بعض المجتمعات اليهودية آخذه فى إعادة البناء ببطء، بينما يظل تأثير الموسيقى اليهودية قويا فى كثير من أنحاء أوروبا (رايس Rice من ٢:١١).

ازدهرت المجتمعات الإسلامية فى أوروبا منذ قيام الإمبراطورية الأندلسية على يد المسلمين Moorish (من القرن الثامن حتى القرن الثالث عشر) على أرض شبه جزيرة أيبيريا، والإمبراطورية التركية العثمانية (من القرن الرابع عشر حتى القرن العشرين) فى جنوب أوروبا. وقد شكل المسلمون أفرادا وجماعات مكونات مهمة لمعظم الدول-الأمم الأوروبية اليوم، كما يعتبر الإسلام ديانة سائدة فى بعض الدول والمناطق (ألبانيا والبوسنة، على سبيل المثال). إلا أن المسلمين، مثلهم فى ذلك اليهود، قد تعرضوا من آن لآخر إلى الاضطهاد وطردوا من أوروبا، وعلى سبيل المثال فقد طرد كل من اليهود والمسلمين من الأندلس فى إسبانيا عام ١٤٩٢.

---

(١) أقامه اليهود فى القدس عام ٥١٦ ق.م ليحل مكان المعبد الأول الذى دمر عام ٥٨٦ ق.م عندما نفى نبوخذ نصر اليهود إلى بابل – المترجم.

إلا أن المجتمعات المسلمة ظلت قوية ومتماسكة فى كثير من الأمم فى جنوب شرق أوروبا على مدار تاريخ طويل مثل البوسنة (انظر شكل ٥-٤)، وهناك مجتمعات أكثر حداثة آخذه فى النمو، تظهر فى أوروبا نتيجة لتدفق المهاجرين.



شكل (٥-٤)

مسجد فى سراييفو - البوسنة ٢٠٠٤

ولكن ما هو تأثير الدين على الممارسات الموسيقية؟ إن الإجابة عن هذا السؤال لهى من الصعوبة بمكان، حتى ولو كانت التأثيرات عميقة ومتنوعة، وكما سنرى فى الفصل العاشر، فالعلاقة بين الإسلام والأفكار حول الموسيقى لها أهميتها، إلا أنها ما زالت مثار نزاع ومشاكسة بين كثير من المسلمين. والواقع أن التأثير الأعظم كنتاج صوتى **Sonic Production** للعالم الإسلامى هو تلاوة القرآن، وهو ما لا يعتبر موسيقى بأى حال. ورغم ذلك. فإن قواعد تلاوة القرآن نراها تنعكس فى أنظمة المقامات الديوانية **Modal Practices** لدى أساتذة الموسيقى الكلاسيكية عند المسلمين، كما يمتد تأثير تلك القواعد إلى مختلف الحليات الصوتية فى بعض صيغ الموسيقى الشعبية. والأذان الذى يُرفع خمس مرات يوميا، هو جزء من المشهد الصوتى **Sound Scape** فى المجتمعات الإسلامية، ما زال يفرض وجوده فى مناطق بالجنوب الشرقى لأوروبا، وبين الجيران المسلمين فى كثير من العواصم الأوروبية الأخرى. وقد ترك المسلمون آثارا فى الآلات الموسيقية الغربية أيضا. فكل من الجيتار والفيولينا ينحدر من آلات موسيقية شرق أوسطية، والجيتار بالذات ينحدر من العود الذى قدم إلى الأندلس مع الفتح الإسلامى.

وتتكامل الموسيقى اليهودية مع الموسيقيين فى ممارسات وأنشطة موسيقية فى كثير من مناطق أوروبا (انظر أرمستيد **Armistead 1979**، بولمان **Bohlman 2000**أ، ٢٠٠٠ب). والموسيقى اليهودية فى أوروبا تنضوى تحت نطاقين رئيسيين من التقاليد: السيفارديين **Sephardic** والأشكناز

وأصل اليهود الأشكناز Ashkenazic من شبه جزيرة أيبيريا، إلا أنهم طردوا منها من القرن الخامس عشر. وقد نزح الكثيرون معهم إلـى البلقـان فـى الجنوب الشرقى من أوروبا، وبعضهم استقر فى الجزر البريطانية أو البلاد الواطئة (هولندا)، بينما ترك آخرون أوروبا. وقد كان لليهود الأشكيناز أدوار بارزة فى ألمانيا، وأستراليا، وأوروبا الشرقية، حيث تمركزت الهويـة عنـد اليهودية الأوروبية حول الديانة، واللغة، والممارسات الثقافية الأخرى، بـدلا عن التركيز على الارتباط بمواقع معينة أو دول أو ممالك. ورغم ذلك فقـد تطورت موسيقى معبرة ذات هوية ثقافية يهودية كاستجابة لابتكارات تقاليـد قومية منذ القرن التاسع عـشر (بولمـان Bohlman 2000: ٢٤٩) وتـشمل الأمثلة المجموعات الآلية المسماة كليزمر Klezmer، التى تمارس من خلالها الموسيقى الطقسية والمناسبات الدينية سواء داخـل أو خـارج المجتمعـات اليهودية. وفى كثير من مناطق شرق أوروبا كان الموسيقيون اليهـود مـن أساسيات حفلات الزفاف لغير اليهود، وفى عديد من المدن والمناطق عبـر أوروبا، كان الموسيقيون اليهود يعدون من بين كبار الموسيقيين حتى حدوث المحرقة "الهولوكوست". وبينما وصل التكامـل بـين الموسـيقى اليهوديـة والموسيقات الأوروبية الأخرى إلى درجة عالية تم فيها تـشخيص الأفكـار الجمالية لكثير من العازفين اليهود، نجد أن الموسيقى الغنائية قد عملت على تعريف الهوية اليهودية من خلال استخدام اللغة (اليديدية Yiddish [1]) لكثيـر

---

(١) ظهرت لهجة اليديدية Yeddish عند انصهار اللهجات المحلية الألمانية لليهود الأشـكيناز مع اللغة العبرية والآرامية والسلافية مع آثار من لغة الرومانس Romance language، وتكتب بحروف عبرية ويتكلم بها اليهود فى روسيا وأوروبا الوسطى.

من اليهود الأشكيناز، واللادينو Ladino[1] لليهود السيفارديم إلى جانب العبرية المستقاة من نصوص دينية ودينوية). وتعتبر Oifn pripetshik التى سنناقشها فيما بعد، مثالا لأغنية باللهجة اليدية من التقاليد الإشكينازية.

وتشميًا مع القوى الحاكمة التى حققت أعظم نجاحات، احتفظت المسيحية بالأفضلية السياسية فى معظم مناطق أوروبا جنبا إلى جنب مع تقلدها لأمور الحكم. وعلى غرار المساجد والمعابد اليهودية، كانت الكنائس المسيحية فى خدمة المؤسسات لنشر الأفكار الاجتماعية الثقافية Sociocultural والممارسات على نطاق واسع فى أنحاء أوروبا، بين الممالك وعبر الحدود القومية. وعلى سبيل المثال، فاللغة الرسمية للكنيسة الكاثوليكية الرومانية هى اللاتينية. ورغم ذلك فإن حركة الإصلاح فاتيكان- ٢ Vatican II التى تأسست فى الستينيات قد سمحت بأداء القداس باللغة العامية Vernacular ، بينما الموسيقى ذات النصوص اللاتينية مازالت شائعة فى الكنائس حول العالم. وهناك مثال آخر لتعديلات مفاهيمية خاصة بالسلالم الموسيقية والمقامية Modality (تنظيم الدرجات Pitches كما تستخدم على نحو نموذجى فى لحن ما، انظر الفصل-١) التى انتشرت عبر أوروبا مع الكنيسة.

وقد دعمت الكنيسة أيضا تقاليد تعلم القراءة والكتابة، بما فيها التعليم الموسيقى. وما زال نظام تدوين الموسيقى يستخدم فى كثير من مناطق العالم اليوم (نظام المدرج ذا الأسطر الخمسة المستخدم فى هذا الكتاب) وهو نظام

---

(١) الأسباعبرية: Ladino لهجة مزيج من الإسبانية والعبرية.

تم تطويره منذ القرن الحادى عشر واستقر فى صيغته المعروفة والمستخدمة اليوم منذ القرن السابع عشر. وقد عملت القدرة على تدوين كثير من سـمات الموسيقى (وخصوصًا الدرجة، الإيقاع، وزمـن النوتـة **Duration**) علـى إحداث تغيير جذرى فى مفهوم الموسيقى نفسها، وهى تشكل ملامـح أحـد التقسيمات الأيديولوجية بين ما هو كلاسيكى، وما هو شعبى فى الموسـيقى الأوروبية. والتدوين **Notation** يسهل أيضا مفهوم وتأليف الموسيقى الحيـة ذات الصيغ الكبيرة (الموسيقى الخالصة دون نصوص، وعلى سبيل المثـال الكونشرتو والسيمفونية)، كما يغير بدرجة مـا ظـاهرة الهارمونيـة التـى سنناقشها فيما بعد.

وفى سياقات معينة أكثر محلية، شجعت التقاليد الكنسية أنواعا معينـة من الأنشطة الموسيقية. وعلى سبيل المثال مؤسـسة الأخـوة الكاثوليكيـة الرومانية فى إسبانيا لديها تقاليد بقرع طبول كبيرة **Bass Drums** وطبـول جانبية **Snare Drums** فى يومين من السنة فى أثنـاء أسـبوع الآلام **Holy Week** (قبل عيد الفصح)، وهو إجازة سنوية كنسية تـشمل عيـد الفـصح **Easter** (انظر- **Colorful Ethnography and Recordings of Some of The Dynamics of This Drumming Traditions Plastino 2001, 2003**.). والكنيسة الكاثوليكية الرومانية بوجه خاص لديها إجازات كثيـرة ومواكـب احتفالية تصلح كمناسبات لموسيقى من نوع خـاص. وقـد قامـت حركـة الإصلاح البروتستانتى، والتى بدأت فى القرن السادس عشر بتقـسيم جـزء كبير من أوروبا الغربية إلى طوائف بروتستانتية (ومعظمهـا فـى شـمال

أوروبا) وكنائس كاثوليكية رومانية (فى الجنوب بصفة أساسية). وهكذا أوجدت الكنائس البروتستانتية صيغا موسيقية جديدة، خصوصًا الغناء الكورالى الجماعى **Chorale** الذى يؤديه جموع المصلين. وبعض من تلك التراتيل الكورالية الاحتفالية كانت مصاغة على نصوص باللغة العامية **Vernacular** أو صيغ ميلودية شائعة (شولينبرج **Schulenberg 74:2000**). انظر **Mighty fortress** (القلعة الحصينة التى سنناقشها فيما بعد كمثال على التراتيل الكورالية اللوثرية (الإعداد ٣:٥).

ومن الواضح أن جميع الأديان الثلاثة المذكورة هنا قد تركت آثارها على الثقافة الموسيقية لأوروبا، ورغم ذلك فإن أعظم تلك التأثيرات شأنا وأكثرها انتشارا على الممارسات الموسيقية كانت السمات الاجتماعية المنتظمة لتلك الأديان، وواحد من أهم تلك التأثيرات شأنا وأكثرها انتشارا على الممارسات الموسيقية، لتلك وواحد من تلك التأثيرات هو البنية الاجتماعية **Social Structure**، حيث يقيم الدين فى بعض الحالات مجتمعا دينيا فى نطاق المجتمع ككل. والثانى هو تأثير الطقوس الأسبوعية للعبادة، أو كما فى الإسلام، تكون الأحداث الصوتية اليومية وهى على مستوى فنى رفيع مثل الأذان وتلاوة القرآن. ومثل تلك الممارسات الموسيقية، ومقارباتها مع اللحن والإيقاع، والبنية الشكلية **Formal Structure**، وعما إذا كان هناك آلات موسيقية أو ممنوعة، مع الممارسة المقننة بنوع الجنس **Gender** المفروضة على المجتمعات، وهكذا، تعمل على تغذية المشهد الصوتى **Sound Scape** بطرق لا يمكن تفادى تأثيرها. وعلى الرغم من أن تأثيرات الدين على الممارسات الموسيقية تنتشر على نطاق واسع، فإنه يكون من

الخطأ افتراض أن معظم الموسيقى الأوروبية تصنف على أنهــا مــسيحية، يهودية، أو إسلامية. فالأنشطة الموسيقية فى العادة لها ميول نحو العالميــة، بمعنى أنها تنتشر فى حرية من فم إلى أذن حول العالم، ولا علاقة لها بــأى دين أو حدود سياسية.

القومية والدول الأمم Nationalism and Nation States

تعتبر الممالك والإمبراطوريات الوحدات الاجتماعية والسياسية السائدة فى أوروبا، وهى التى قد أفسحت الطريق تدريجيا إلى مفهوم الــدول الأمــم **Nation States** التى تميز أوروبا اليوم، وقد بدأ ذلك التحول فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر. وأهم الأحداث التى تركــت آثارهــا على تلك التحولات تشمل إعلان الاستقلال الأمريكى فى عام ١٧٧٩(إعلان الاستقلال عن الملكية الأوروبية)، وفى عام ١٧٨٩ كانت الثورة الفرنــسية. وتختلف فكرة الدولة-الأمة بصفة أساسية عن فكرة المملكة أو الإمبراطورية (والصيغ الأخرى للأسر الحاكمة **Dynasties**)، وذلك فى أن السلطة تتمركز فى شعب الدولة، بدلا عن سلالة الحكام فى مملكة ما وهناك اختلاف آخــر وهو أن السلالات الحاكمة، مثلها فى ذلك مثل الدين، عادة ما تدعى أن لهــا حقوقا إلهية فى الحكم (وايت **White 54-94: 2000**) أما الدول – الأمم فــلا تزعم ذلك الحق الإلهى غالبا، رغم أن المجتمعات الحديثة، قد تــزعم هــى الأخرى حقا إلهيا لدعم جدول أعمالها ...!

لقد نمت القومية كفكرة من رؤى عصر التنوير والفلسفة الرومانتيكية فى أوروبا الغربية، بما فى ذلك من أفكار حول السلطة العقليــة العلميــة، وحقوق الإنسان، والخير للمجتمع كافة[١]. وقد تطلبت الطرق الجديدة لتصور النظم الاجتماعية أنها تتصاعد رأسيا من الشعب نفسه، بدلا عن صــدورها نزولا عن طريق الملك أو الإمبراطور أو الأمر الإلهــى، أســاليب جديــدة لتعريف الوحدات الاجتماعية. ولم تعد نظم الحكم أو الحكومات مجرد شعوب تسعى على الأرض يحكمها ملك، بل مجموعة من الناس ترتبط معــا فــى منطق ما من خلال ممارسات ثقافية مثل اللغة، الموسيقى، الأزياء، والــدين. واليوم قد تبدو مثل تلك التجمعات الاجتماعية فى نطاق الأمم ككيان بارز أو مثير للمشاكل. وفى النهاية، نحن نتوقع من الألمان أن يتحدثوا الألمانية، ومن الفرنسيين أن يتحدثوا الفرنسية، والبولنديين البولندية، وهكذا إلا أن اللغــات القومية لم تنم من التربة، بل هى نتاج التعليم القومى مع ترسيخ الاســتقرار (ولو بالقوة) وعمليات التطهير العرقى.

ورغم ذلك فإنه ليست كل الدول الأمم مصرة على لغة واحدة متفــردة وعلى سبيل المثال، فالسويسريون يتحدثون الفرنسية والألمانية، والإيطاليــة (وليس هناك لغة تسمى اللغة السويسرية)، واللغة الألمانية هى اللغة الرسمية للنمسا، وهكذا.

---

(١) للاطلاع على نظريــات الأمــم والقوميــة، انظــر Anderson 1991; Gellner 1997; Hobsbawm 1990; Hutchinson and smith 1994; smith 1998. for statements specifically on music and nationalism, dee Austerlitz 2000; Bohlman 2004, Frolova-walker 1998.

وتتضح التحديات التى تقف فى وجه فكرة الأمة (وحـــدة ذات أهميـــة ومغزى بين شعب ما) والدولة والأمة (وحدة سياسية فى نطاق الدولة) حتى على مستوى النظرة المتعجلة فى أى دولة – أمة حديثة، ومن الموضـــوعات الشائعة فى النظريات الحالية للقومية هى أن الأمم ليـــست كيانـــا طبيعيـــا، موروثا، أو ثابتا، بل يجب أن يتم اختراعها (هوبشوم ورينجر **Hobshawm and Ranger 1983**) وتصورها وكأنها مـــن وحـــى الخيـــال (أندرســـون **Anderson 1991**). وكما يشرح فيليب بولمان **Philip Bohlman (80-35: 2004**) فقد لعبت الموسيقى دورا مهمًا فى خلق أساطير الأمم منذ أن ظهرت فكرة القومية. ونتيجة لذلك، فإن كثيرا من أفكارنا حول الموسيقى فى أوروبا متأثر بقوة بعقيدة مفادها أن الموسيقى توفر لنا معلومات عن جوهر الشعوب (الأمة)، وأنه كلما انتقل المرء من دولة –أمة إلى دولة – أمـــة، يمكنـــه أن يتوقع أن ينعكس التغير على الموسيقى القومية وابتكاراتها. وبمعنى آخـــر، فمفهوم (وعقيدة) الموسيقات القومية هو فى النهاية ابتكارات بشرية، مثل كل الممارسات الثقافية الأخرى.

وتعتبر الممارسات الثقافية من الإنجازات الابتكارية وليست بالضرورة كيانات طبيعية، إلا أنها ليست من الواقع فى شيء، وسنتناول أمثلة لموسيقى بولندية وبوسنية **Bosnian**، وألمانية، ويهودية، وتركية – غجرية، وبلغارية. وسيكون أسلوبنا فى تناول تلك الموسيقات هو التعرض لهـــا فـــى ســـياقها المحلى، والاقتراب من الأشخاص الذين أبدعوها، وجمع معلومات عن هؤلاء الناس وأماكن معيشتهم من واقع ممارساتهم الموسيقية.

أصوات الموسيقى الأوروبية

فى هذا الكتاب، وهو موجه إلى العالم المتحدث بالإنجليزية وقد تم تسويقه على نطاق واسع فى أمريكا الشمالية وأوروبا، يتم إلقاء الضوء على عناصر شائعة فى الموسيقى الأوروبية، والكثير منها يعتبر مألوفا لقرائنا، وقد لا يجد القارئ فيها ضرورة. إلا أنه لما كان علماء الإثنوموسيقولوجيا يدرسون كل الثقافات الموسيقية، بما فيها الأوروأمريكية، فقد يكون من المثير أن تعرف ما يحدث عندما نطرح نفس الأسئلة حول موسيقى مألوفة والتى نطرحها حول موسيقى غير مألوفة. وفى بعض الأحيان تكون النتائج مدهشة تماما. وإذا ما ناقشنا السمات الأربع للصوت الموسيقى، التى قدمناها فى الفصل الأول (الإيقاع والوزن الإيقاعى (البحور Meter) الميلودية، الهارمونية، والصيغة)، سندرك مدى ما شارك به الأوروبيون فى موسيقى العالم.

الإيقاع والبحر (التفعيلة الإيقاعية الشعرية للموسيقى) Meter

فلتستمع مرة أخرى إلى القرص المدمج ٢، تراك ٦، مع تركيز انتباهك مع الإيقاع وفى الجزء الأول نسمع غناء رجال على ظهور الخيل يغنون، ومن الممكن تفسيره كغناء فى إيقاع حر، أو دون ميزان إيقاعى Meter . ورغم أن معاودة الاستماع قد تكشف عن نبض بطيء، إلا أن ذلك النص ليس منتظما أو على قدر من المرونة. والجزء الثانى من هذه الموسيقى، نسمع فيه فرقة وترية، لكنه موزون وله تفعيلة إيقاعية واضحة، أى أن هناك نبضًا واضحًا (ضربات إيقاعية Beats) منتظمة طبقا لنمط

متكرر. والموسيقى لا تبدو واضحة دائما من خلال خبب الخيول، وضجيج العربات، وأصوات الريح، ولغط المدعوين فى الزفاف، إلا أن الاستماع بانتباه وإعادة الإنصات سيكشف أن هناك نوعًا من الموتيفة المتكررة Ostinato (خط لحنى فى القرار يتكرر عزفه فى إلحاح) توقعها ثلاث آلات وترية فى حجم التشيللو ويطلق عليها اسم "باسىBasy "، إلى جانب فكرة ميلودية تعزفها آلتا فيولينا (عدد ٢ عازف فيولينا أول). وإذا ما حددنا نوتة نوار Quarter Note لتلك الأرجحة الثابتة بقوس "الباسى"، واتخذنا قرارا بأن كل مازورة Measure or bar ستحتوى على اثنتين من ربع النغمة (نوار) (ميزان ٢/٤)، فقد نتمكن من سماع النمط يتكرر بعد خمس مازورات. ويلفت انتباهك، وأنت تحاول الاستماع إلى الموسيقى بتلك الطريقة، إلا أن عازفى الفيولينا والباسى هم من أبرع عازفى منطقة بودال فى بولندا، وكما هى العادة هناك، فهم لا يعزفون نفس الشيء مرتين بنفس الدقة على الإطلاق. والتنويع يعتبر علامة الموسيقى الحق فى تلك المناطق.

وتعتبر تلك الطريقة مفيدة عند تحليلنا للموسيقى الأوروبية. فأولا: سنحدد من خلالها إذا كانت الموسيقى ذات نبض Pulse أو ضربات إيقاعية Beat، وثانيا: إذا كان الأمر كذلك، فسنحدد كيف تنتظم الضربات فى موازير، وثالثا: فسنحدد من خلالها أيضا كيف تتجمع الموازير كى تكون عبارات Phrases. ويتطلب مثل ذلك النوع من الاستماع المركز إلى تدريب وممارسة، إلا أنك لو صرفت وقتا لاكتساب مثل تلك المهارة ستكون قادرا على إعطاء ملاحظات قيمة حول الصيغة والبنية Structure لكثير من الموسيقى الأوروبية.

ويلقى جزء الفرقة الوترية على القرص المدمج، تراك ٦، الضوء على معظم السمات الإيقاعية المشتركة فى الموسيقى الأوروبية: فولكلورية **Folk**، شعبية **Popular**[(١)]، وكلاسيكية **Classical**. وتلك السمات، وقد شرحناها فى الفصل الأول، تتقاسمها معظم الموسيقات التى تتردد فى أمريكا. والجزء الثانى من موسيقى القرص المدمج، تراك ٦ به نبضات أو ضربات منتظمة (أول مستوى من التحليل الإيقاعى) وهذا يعتبر مثالا للميزان الثنائى **Duple Meter** ، ويشير ذلك إلى أن عدد النبضات فى كل مازورة يقبل القسمة على ٢ (وعادة ما يكون ٢ أو ٤ ضربات فى المازورة) والميزان الثنائى هو أكثر الإنشاء الإيقاعى شيوعا فى الموسيقى الأوروبية. وعندما نطبق المستوى الثالث للتحليل الإيقاعى وهو عدد المازورات التى يمكن تجميعها كى تكون جملة موسيقية- على مقطع الفرقة الوترية، فسنجد إنشاء لعبارة غير شائعة فى أوروبا، فالوحدات الميلودية تبدأ عند قراءة العداد ٠:٥٢ و ١:٠٨ فى دليل الاستماع بانتباه. وكل جملة فى ذلك المثال مكونة من خمس مازورات، وهو طول غير معتاد فى الموسيقى الأوروبية، تستغرق الفكرة الميلودية كلها ثلاث عبارات (خمس عشرة مازورة). وتكون الموسيقى ذات العبارات المكونة من خمس مازورات نوعا مهمًا فى الموسيقى على طول الحدود البولندية والسلوفاكية، إلا أنها فى أوروبا بصفة عامة، تكون العبارات من

---

(١) تجدر التفرقة هنا بين مصطلحى الفولكلورية **Folk** والشعبية **Popular** فى الموسيقى، فالأولى تشير إلى تراث متراكم، أما الثانية، فهى إشارة لذيوع وانتشار فى مرحلة ما كأن يقال روك، وهيلى بيلى وهكذا .. المترجم.

ذوات الأربع مازورات أكثر شيوعا وأحيانا تتحـــول إلـــى عبـــارات مـــن مازورتين أو ثماني مازورات.

وثانى الإنشاءات الأكثر شيوعا للمـــوازين الإيقاعيـــة فـــى الموســـيقى الأوروبية يتكون من مازورات بها عدد من الضربات يقبل القسمة على ثـــلاث ويسمى ميزان إيقاعى ثلاثى **Triple meter**. وموسيقى الفـــالس تعتبـــر مثـــالا ممتازا للميزان الإيقاعى الثلاثى (واحد اثنين ثلاثة، واحد اثنين ثلاث،... إلـــخ). والأغنية اليدية **Yeddish** "أويفـــن بريبتـــشيك" **Oifn Priptshik** (القـــرص المدمج٢، تراك ٧) هى مثال لتنظيم الميزان الايقاعى الثلاثى،

القرص المدمج ٢:٧

Oifn Pripetshik (٣: ٤٩)

مـــارك فارشافـــسكى Mark Warshwsky، كاترينه مـــايتزل Katherine meizel (غنـــاء)، ليلى جوردون Lillie Gordon فيولينا، ورالف لوى Ralph kwi جيتار. تنظم ميتزل Metzel، جوردون Gordon، ولوى Olowi تـــسجيلات الأســـتوديو: كيفـــين كيللـــى Kevin Kelly – جامعة كاليفورنيا. سانتا باربارا ٢٠٠٦.

الاستماع بانتباه

أويفن بريبتشيك Oifn Pripetshik

القرص المدمج ٢:٧

قراءة العداد	التعليق/ النص	الترجمة
0:00	مقدمة آلية، جيتار وفيولينا	
0:09	المقطع الشعرى ١ Oifn prpeshik brent a fayer! Un in shtub	نيران صغيرة تشتعل فى الفـــرن والبيت يعمه الدفء والرابى يعلم الأطفال الصغار حروف الهجاء
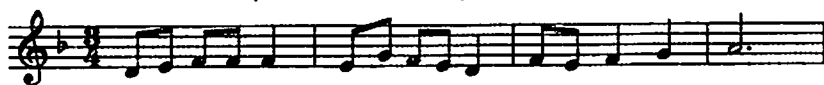
	iz he's Un der rebe larent klene Dem kenderlach aleph bez.	
	ويتكرر البيتان الأخيران	
انظروا الآب يا أطفالى تذكروا يا أعزائى ما تعلمونه هنا كرروه مرات ومرات komets aleph.o يتكرر البيتان الأخيران	لازمة Refrain Zet zhe: Kinderlach gedenkt zhe layere Vor ir larent do Zogt zhe hocha mol un take noch amol Komets aleph 0 (alphabet chant).	0:33
فلتدرسوا أيها الأطفال برغبة أكيدة وهذا ما أقوله لكم من يعرف عبريته أولا سيكسب علما كجائزة	المقطع الشعرى ٢ Lernt kinder mit gros chéshet Azoi zogich aich on Ver s'vet gicher fun aich kenen ivere Der bokumt a fon. (يتكرر البيتان الأخيران)	1:05
	لازمة Refrain	1:29
وعندما تكبرون يا أطفالى ستفهمون كم من الدموع فى حروف الهجاء وكم من نحيب.	المقطع الشعرى ٣ Az ir vet kinder elter vern Vet ir alen farshtén Vi fill in di oisyes ligh tren Un vi fil geven (يتكرر البيتان الأخيران)	2:01
	لازمة Refrain	2:26

2:58	المقطع الشعرى ٤ Az ir vet kinde dem goles shlepn Oisgemutshet zain Zolt ir fun di oisyes koach shepn Kukt in zé arain (يتكرر البيتان الأخيران)	يا أطفالى عندما تكبرون وسط العذاب مع الكفاح فى المنفى فلتنظروا فى أحرف الهجاء وتستلهموا القوة
3:22	لازمة Refrain	
	الترجمة الإنجليزية -كاترينه مايتسل Katherine Meizel وآرثر شفارتس Arthur Schwartz.	

ورغم ذلك، فالأغنية لا تبدو فى إيقاع الفالس وكما تشير العلامات على العبارات فى المدونة المجهزة **Transcription 5-1**، فإن كل عبارة مكونة من ٤ مازورات، تشير إلى الإنشاء الأوروبى الشائع للجملة الموسيقية.

وترنيمة عيد الميلاد "الفرحة تعم العالم **Joy To The World**" التى ذكرناها فى الفصل الأول، أكثر الإنشاءات السلّمية **Scale Structure** فى الموسيقى الغربية، كما تصور لنا أيضا ميولا إيقاعية أوروبية شائعة. فلحن تلك الترنيمة وضعه الأمريكى لويل ماسون **Lowell Mason**(١٧٩٢ - ١٨٧٢)، إلا أنه كان مؤلفا موسيقيا "أوروبيا" أمريكيا استخدم تأثيره كمعلم فى استبدال الألحان المفوجة **Fuguing Tunes** الأمريكية والتراتيل **Anthems** من القرن الثامن عشر، وهى ألحان كانت فريدة فى نوعها بالأساليب الأوروبية، التى كان يعتبرها هى الأساليب الأوروبية الصحيحة (ماكيم
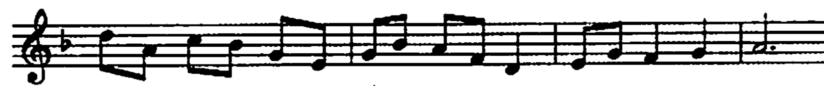
Mckim ١٩٩٣: ٤٧) وعلاوة على ذلك، فإن ترنيمة "فلتبتهج الدنيا" تستعير فكرتين ميلوديتين من أوراتوريو المسيح Messiah لجورج فريدرك هينـــدل George Frederick Handel(١٦٨٥ - ١٧٥٩).
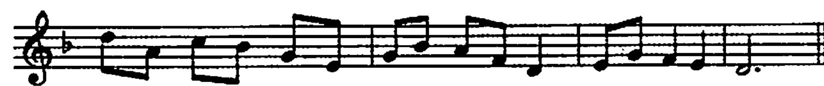










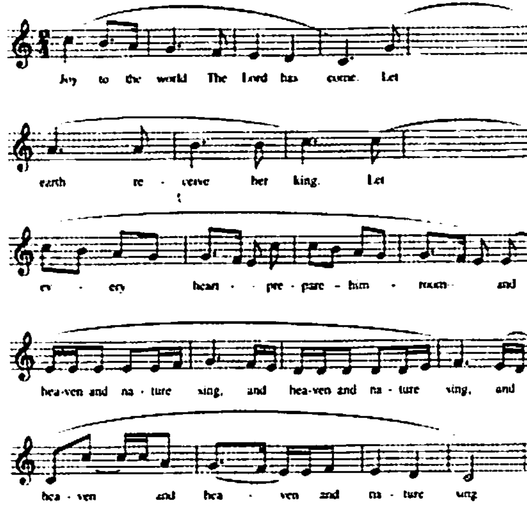


المدونة المجهزة ٥-٢

أويفن بريبتشيك Oifn Pripershik لمـــارك فارشوفـــسكي Mark Warshawsky النص واللحن تــم تجهيزهمـــا مـــن باستماك (Pastemak (1994. 72-73
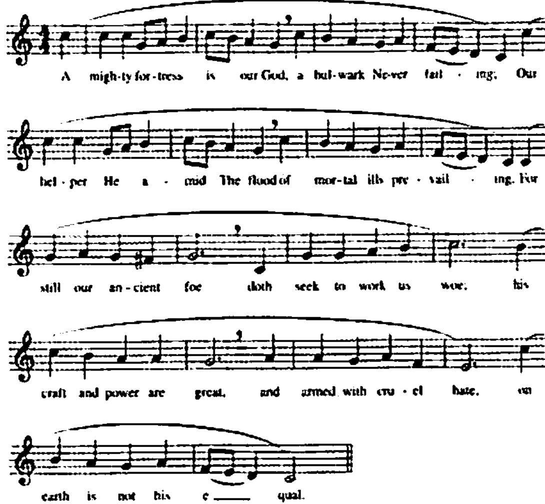
وحتى إذا ما كان قد تم تأليفها فى أمريكا، فإن ترنيمة "فلتبتهج الـدنيا" هى تأليف موسيقى أوروبى خالص، وتصور لحنا وإيقاعا أوروبيا نموذجيا.

وإذا ما تأملت الإيقاع بانتباه، واستطعت أن تغنى الترنيمة باستخدام المدونة المجهزة ٥-٢ كمرجع لك. ستجد أنها فى إيقاع ثنائى (٤/٢) وكل الجمل، فيما عدا واحدة، تحتل ٤ مازورات (لاحظ أن كل جملة، باستثناء الجملة الأولى، تبدأ بنونة كروش واحدة **One eithth note** (♪) قبل كل مازورة. ويسمى ذلك فى الموسيقى "تقصير **Pickup**" والجملة الثانية مع الكلمات "دع الأرض تستقبل مليكها **Let the earth receive her king** " تقف وحدها كجملة من ثلاث مازورات فقط. وهناك إنشاء جملة أكثر نموذجية نجده فى ترتيلة "القلعة الحصينة **A Mighty Fortress** من تأليف مارتن لوثر **Martin luther**(١٤٨٣ - ١٥٤٦) (الأغانى)، وهو أحد قادة الإصلاح البروتستانتى ومؤسس الكنيسة اللوثرية. وتلك عبارة عن لحن فى ميزان إيقاعى ثنائى ويتكون من جمل من أربع مازورات، كل منها مقسم إلى جملتين فرعيتين من مازوريتين (المدونة المجهزة ٥-٣) إلا أن الجملة الأخيرة تقع فى مازورتين فقط، وهى عبارة عن اقتباس ميلودى من النصف الثانى للجملة الأولى. إن تلك الأمثلة الثلاثة المأخوذة من التقاليد الموسيقية اليدية، والأوروأمريكية، ثم الألمانية على التوالى لتصور لنا الاتجاه العام فى الموسيقى الأوروبية نحو تنظيم الميزان الثقافى أو الثلاثى للنبض الموسيقى، وغالبا ما تتجمع فى جمل من أربع مازورات.



المدونة المجهزة ٥-٢

"الفرحة تعم العالم Joy To The World.." لويــل ماســون Lowell Mason. النص إسحاق واطس Isaac Watts .



المدونة المجهزة ٥-٣

"القلعة الحصينة A Mighty Fortress لمارتن لوثر Martin Luther".

وكمثال مقابل، فلتستمع إلى القرص المدمج ٢، تراك ٨، ويحتوى على موسيقى راقصة للزفاف من بلغاريا تدعى روتشينيتا **Ruchenitsa**. وقد قام الموسيقولوجى الإثنى تيموثى رايس **Timothy Rice** بتسجيل ذلك المثال عام ١٩٦٩ فى حفل زفاف بقرية تينيفو **Tenevo** قرب بلدة يامبول **Yamobl** فى المنطقة التراسية **Tracian Region** ببلغاريا (لمزيد من التفاصيل، انظر**Rice** ١٩٩٤: ١٦ - ١٨) ويؤدى الرقصة فرقة شعبية مكونة من آلة الجيدا **Gaida** (القرب)، الكافال **Kaval** (فلوت مستقيم مشطوف الحافة)، الجودولكا **Gudulka** (ربابة كمثرية الشكل بقوس)، والتوبان **Tupan** (طبلة باص أسطوانية بوجهين، تعزف بعصا فى يد، وعود رفيع فى اليد الأخرى). وقد استمعنا إلى ذلك المثال غريزيا **Instinctively** على أنه صوت به نقرات نبضية **Pulse Beat** راقصة، إلا أننا ربما واجهنا صعوبة فى تحديد ووصف الميزان الإيقاعى. فهل هو ثنائى أم ثلاثى؟. أو أن ذلك سؤال فى غير محله؟ والروتشينيتا ضرب من الموسيقى الراقصة يعزف فى حفلات الزفاف فى الريف البلغارى، وهو يعتبر أيضا من البنود الشائعة فى نوادى الرقص العالمية فى أمريكا، التى عادة ما تحتوى على ما يسمى بالرقصات البلقانية ضمن برامجها. ويصف الراقصون تلك الموازين الإيقاعية على نحو نموذجى بأنها مجموعات مركبة **Composite** من ضربات أو نبضات قصيرة **(S)** وطويلة **(L)** (رايس **Rice** ١٩٩٤: ٧٣) وباستخدام ذلك النظام نجد أن الروتشينتسا تتكون من ثلاث ضربات: اثنتان قصيرتان وواحدة طويلة: **S-S-L, S-S-L, S-S-L** وهكذا. وفى بعض الأحيان تسمى تلك الموازين "الموازين الإيقاعية المضافة **Additive Meters**" وكل ضربة يتم تصورها على أساس ضربتين أو ثلاث متساوية (رايس **Rice** ٢٠٠٤). وفى نظام الموازين المضافة،

قـد تكـون الرتيـشينتا علــى النحــو التــالى: 23▮2▮2▮ , 23▮2▮2
وهكذا (٣ + ٢ + ٢)، وبذا يكون العددِ الكلى للضربات فى الــدورة ســبعًا. وفى ذلك النظام، قد يقول المرء أن الروتشينتسا "فى سبعة **In Seven**". إلا أن التمبو **Tempo** (سرعة الضربات الإيقاعية) فى موسيقى القرص المدمج ٢، تراك ٨، سريع لدرجة أنه من المستحيل تقريبا عد الضربات منفردة. وستجد من الأسهل بكثير أن تتعرف على النمط الإيقاعى للنبضات **S-S-L, S-S-L**. ولتستمع إلى التسجيل مرة أخرى، وحاول أن توقع نمط الضربات **S-S-L** ، أو من الأحسن أن ترقص حول مكانك مع تكــرار سلــسلة مــن خطــوتين قصيرتين، وواحدة طويلة. لاحظ أن ذلك المثال يبدأ بصوت عازف موسيقى القرب وهو لا يزال يملأ القربة بالهواء ويبدأ بإخراج صوت القرار المستمر **Drone** ثم أنبوبة اللحن **Chanter** ويبدأ اللحن والميزان الإيقاعى قبل قراءة العداد ٠,٠٤ بجزء من الثانية (انظر دليل الاستماع بانتباه).

الاستماع بانتباه

روتشيينتسا Ruchenitsa

القرص المدمج ٢:٨

قراءة العداد	التعليق/ النص
0:00	ملأ القربة بالهواء وبدأ صوت القرار Drone المستمر واللحن Chanter
0:04	اللحن ١، جملة من ثمانى مازورات

اللحن ١ يتكرر	0:11
اللحن ٢، جملة من ثمانى مازورات	0:17
اللحن ٢ يتكرر	0:24
اللحن ٣، جملة من ثمانى مازورات	0:30
اللحن ٣ يتكرر	0:37
اللحن ٤، جملة من ثمانى مازورات	0:43
اللحن ٤ يتكرر	0:49
اللحن ٥، جملة من أربع مازورات	0:55
اللحن ٥ يتكرر	0:59
اللحن ٥ يتكرر	1:02
اللحن ٥ يتكرر	1:05
اللحن ٦، جملة من أربع مازورات	1:08
اللحن ٦ يتكرر	1:11
اللحن ٦ يتكرر	1:14
اللحن ٦ يتكرر	1:17
اللحن ٧، جملة من أربع مازورات	1:20

1:23	اللحن ٧ يتكرر
1:26	اللحن ٧ يتكرر
1:29	اللحن ٧ يتكرر
1:32	اللحن ٨، جملة من ثمانى مازورات
1:38	العودة إلى اللحن ٣، تنويع
1:44	اللحن ٣ يتكرر
1:50	اللحن ٤ يتكرر
1:56	اللحن ٤ يتكرر
2:02	اللحن ٥ يتكرر
2:05	اللحن ٥ يتكرر
2:08	اللحن ٥ يتكرر
2:11	اللحن ٥ يتكرر

وينتشر ذلك النوع من الموازين الإيقاعية المضافة–ويسمى عادة "لا تماثلى **Asymmetrical** – فى منطقة البلقان فى أوروبا، وأيضا فى مناطق كثيرة من الشرق الأوسط. وكما رأينا، أن قالب الروتشينتسا عندما يتم نقله وتجهيزه **Transcribed** عادة ما يؤول إلى، حيث تتلقى كل ضربة قصيرة اثنتين من الكروشات **Eighth Note**، وتتلقى الضربة الطويلة ثلاث كروشات

لكل مازورة (انظر التدوين المجهز ٥-٤). ورغم أنه يقدم هنا كمثال مقابل **Counter Example** للاتجاه الأوروبى نحو الميزان الإيقاعى الثنائى أو الثلاثى، فإنه يتناظر تماما مع النزعة الأوروبية لتنظيم الوحدات الإيقاعية فى جمل من أربع أو ثماني موازير (ويذكرنا ذلك بأن المستوى الثالث من التحليل الإيقاعى هو إنشاء للعبارات الموسيقية **Phrase Structure**).

ولنتأمل بعمق فى التدوين المعدل (المنقول **Transcription**) بينما تسمتع إلى الرونشينتسا. لاحظ أن كل لحن يتكرر مكون من وحدات من ثمانى مازورات. والعبارات ذات الثمانى مازورات يمكن تفسيرها على أساس أنها عبارتان ذات أربع مازورات، والعبارة الثانية تبدأ مثل الأولى إلا أنها تنتهى مغايرة. وهكذا يمكن للمرء أن يستمع إلى الأداء كله فى عبارات من ٤ مازورات لكل- وهى فى ذلك متماثلة تماما مع الإنشاءات الأوروبية للعبارات الموسيقية. ولكى نساعدك فى الاستماع، تم ترقيم الألحان (١-٨) مع وضع قراءة الوقت المنقضى بالدقائق والثوانى عند بداية كل لحن فى التدوين المعدل.

0:00 [1] 0:04 (Repeats 0:11) 4X

Starting the bagpipe

[2] 0:17 (Repeats 0:24)

[3] 0:30 (Repeats 0:37)

[4] 0:43 (Repeats 0:49)

5 0:55 (Repeats 0:59, 1:02, 1:05) 4X

6 1:08 (Repeats 1:11, 1:14, 1:17) 4X

7 1:20 (Repeats 1:23, 1:26, 1:29) 4X

8 1:32

3 1:38 (Repeats 1:44)

4 1:50 (Repeats 1:56)

5 2:02 (Repeats 2:05, 2:08, 2:11) 4X. Fine

التدوين المعدل ٥-٤

روشينتسا Ruchenitsa . رايس Timothy Rich نقلها وجهزها تيموثى

الدرجات الموسيقية والسلالم والميلوديا Pitches, Scales, and Melodies

قرأت فى الفصل الأول أن الأوروأمريكيين يفضلون طريقة خاصة بهم لتنظيم درجات السلم الموسيقى، وأشهر السلالم الموسيقية الشائعة فى النظام الأوروأمريكى هو ما يطلق عليه السلم الكبير **Major Scale** وهو ما يصدق أيضا على معظم الموسيقى الأوروبية. وترنيمة "الفرحة تعم العالم **Joy To The World**" هى مثال لذلك، حيث تستهل بميلوديا هابطة على السلم الكبير. أما السلم التالى فى الشهرة فى أنظمة الموسيقى الأوروبية فهو السلم الصغير **Minor Scale** ، ولحن أغنية **Oifin Pripetchik** مكتوب فى ذلك السلم. ورغم أن هناك سلالم أخرى متعددة أو مجموعة منتظمة من الدرجات؛ **Pitch Sets** يستخدمها الموسيقيون، فإن معظم الموسيقى الأوروبية لا تستخدم إلا السلالم الكبيرة أو الصغيرة. وسيدرك القارئ، أنه فى عالم الموسيقى هناك أساليب متنوعة كثيرة لاشتقاق مجموعات الدرجات للموسيقى، وأن مساهمة أوروبا فى تنويعات الدرجة والسلم محدودة للغاية. أما المساهمات الفريدة لأوروبا فى عالم الموسيقى فهى شيء آخر.

والسلالم وحدها لا تقيم ألحانا تلفت الانتباه بقوة. فإن الألحان الجميلة المدهشة، التى تعلق كثيرا بالذاكرة يتم إبداعها من خلال الإبحار بين السلالم. ونعاود القول بأن المؤلِّف الأمريكى الذى ينتهج الأسلوب الأوروبى "الفرحة تعم العالم" يصور ميولا ميلودية للموسيقى الأوروبية بلا جدال. والمؤلفون الموسيقيون يحققون التوكيد الميلودى **Melodic Emphasis** بعدة طرق

فيمكن التوكيد على درجة ما فى أول أو آخر السلم. واستطالة[1] زمن الدرجة أكثر من النغمات الأخرى يعطى هو الآخر نوعا من التوكيد، كما لو كانــت موضوعة فى وضع إيقاعى قوى. وهكذا يكون التوكيد مرتبطا بالإيقاع، مــا دام أن كلاِ الوضعين الإيقاعى والزمنى الذى تم تطويل الدرجة به عبارة عن سمتين للإيقاع.

أى درجة تم توكيدها فى ترنيمة "فلتبتهج الــدنيا"؟ فالــدرجات عنــد الكلمات الأولى والأخيرة **Come, Joy** ، هى التى تتلقى توكيدا، وكلاهما على درجة "دو **do**" أو الدرجة الأولى والثامنة من درجــات الــسلم، أى النوتــة الأولى والثامنة من السلم. ولهما نفس الاسم لأنهما عنــد طرفــى الأوكتــا؟ **Octave**. وفى أوروبا، مثل معظم أنظمة الموسيقى حــول العــالم، تــرتبط النغمات التى بينها مسافة أوكتا؟ بعلاقات وثيقة ، وغالبا مــا تحمــل الاســم السلمى **Scale Name**. وانظر على سبيل المثال التدوين المجهز ٦-١ فــى الفصل عن الهند. ستجد أن الدرجة " سا **Sa**"، التى تتناظر فى وظيفتها الدرجة "دو **do**" فى نظام الصولفيج **Solfege**[2] تتخذ نفس الاسم حتى ولو كانت أعلا أوكتافا أو أخفض. ترى أى درجات من "فلتبتهج الدنيا" يتم التوكيــد عليهــا بتطويلها إلى أقصى مدة؟. انظر المدونة المجهزة ٥-٢، وستجد أن الكلمات **Come , world**[3] هما الأطول مدة. ولفظ **Come** يقع على الدرجة "دو **do**"،

---

(١) يعرف فى التدوين ب Sostenuto – المترجم.

(٢) قراءة المدونة باستخدام مقاطع هجائية، وعند الفرنسيين هو كل المعلومات المتعلقة بالتعليم الموسيقى وقراءة المدونة للوهلة الأولي–المترجم.

(٣) ربع نوتة منقوطة (نوار منقوطة) – المترجم.

وهى أول درجات السلم، وكلمة "World" تقع على الدرجة "هو So"، وهـــى خامس درجة على السلم، وعند هذه النقطة يمكننا أن ندرك أن دو وصو هما درجتان مهمتان فى تلك الجملة القصيرة لأغنية شـــهيرة. وتـــسمى الدرجـــة الخامسة من السلم "المسيطرة **Dominant**"، وهى ثانى أهم درجة فى كثيـــر من الموسيقى الأوروبية.

عندما تغنى الجملة مرة ثانية، عليك بالتوقيع بقدمك مع الكلمات **Joy**، **World**، **Lord**، **Come**. وستلاحظ انتظام الضربات فى صورة نمط إيقاعى متماثل أو ميزان إيقاعى كما ناقشناه قبلا. وذلك التوكيد الإيقاعى **Metrical Stress** سيولد بدوره طرقا أخرى لتوكيد درجات بعينها. ومرة أخرى، فـــدو وصول يتم توكيدهما، وبالمثل أيضا لدرجة مى **mi** لكلمـــة **Lord**. وإذا مـــا تأملنا كل تلك الطرق المختلفة لتوكيدها درجات معينة فى الـــسلم، ســـيمكننا إدراك أن الدرجة "دو" هى محط أكبر توكيد، وصول ثانى أكبر توكيد، وتقع مى عند مستوى التوكيد الثالث فى الأهمية. وإذا ما عرفت تلك الدرجات معا فهى تشكل تآلفا **Chord** – وتعريف التآلف هو اثنتان أو أكثر من الدرجات يصدران صوتهما معا، بمعنى صوت هارمونى مدروس فى ترو. وفى الواقع فهما يؤكدان التآلف المبنى على درجة دو أو الدرجة الأولى فى السلم، والتى تؤدى وظيفة "الأساسى أو التونيك **Tonic**" أو درجة المقام **Home Pitch** لهذا السلم الكبير (والخاص) (انظر الفـــصل ٢). ويمكننـــا تلخـــيص الـــدرجات الميلودية التى تؤكد أهم الدرجات لسلم ما، وتلك الدرجات بـــدورها تـــؤدى

وظيفة الإنشاء الهارمونى Harmonic Structure للموسيقى وسنعود إلى مفهوم الهارمونية بعد أن نستعرض عدة ألحان أوروبية إضافة لذلك.

وعودة مرة أخرى إلى "القلعة الحصينة" لمارتن لوثر. ورغم أنه كان يكتب أغانى للكنيسة اللوثرية، فإنه اقتبس ألحانه من أغانى دنيوية كانت موجودة وقتها، بل حتى الأغانى الشعبية التى تؤدى فى الحانات. أما القلعة الحصينة **Mighly Fortress** (فى الألمانية **Ein Feste Burg** "أين فيسته بورج") فربما كانت لحنا أصليا، رغم أنها مصاغة فى نمط ميلودى شائع يتحرك فى تؤده هبوطا على السلم الكبير (مارشال وليفر **Marshall and Leaver 2001**). وبهذه الطريقة فهو يشبه ترتيلة "فلتبتهج الدنيا، التى كتبها ماسون **Mason**، فإن الألحان تختلف اختلافا واسعا. وإذا ما تفحصت التدوين ٥-٣ يمكنك أن تدرك أن الجملة الأولى تتقاسم شيئا واحدا مشتركا على الأقل مع أول جملة فى "فلتبتهج الدنيا". وكلاهما يبدأ على نغمة "دو" وينتهى بها أيضا، ولكن أسفل أوكتا؟ا. و"القلعة الحصينة" تملأ كل درجات السلم الكبير؛ إلا أن اللحن يتلوى ويتعرج، على عكس العبارة الأولى فى "فلنتبتهج الدنيا التى تهبط مباشرة، نوتة واحدة لكل درجة من درجات السلم.

وهناك وجه تماثل آخر بين العبارات الأولى للحنين وهو أن كليهما يؤكد الدرجات الأولى والخامسة من السلم. ويمكننا تقسيم العبارة الأولى من "القلعة الحصينة" إلى عبارتين فرعيتين، وفى التدوين والنص نجد عليها شولة **Comma**. والنصف الأول من العبارة يبدأ على "دو" وينتهى على "صول"، كما أن النصف الثانى يبدأ أيضا على "دو" ولكنه يتحرك هبوطا على السلم

فى خطوات لكى ينتهى أوكتافا لأسفل، مثل "الفرحة تعم العالم" تقريبا، فيما عدا صعود مع كلمة Ne-ver. قم بغناء النصف الثانى لتلك الجملة (عمل وقائى لن يخذلك أبدا)، العبارة الأولى من "فلتبتهج الدنيا"، واحدا بعد الآخر مباشرة، وسترى أن تلك المقاطع الميلودية متشابهة كثيرا. ورغم ذلك فمن السهل التمييز بينهما بفروق واهية فى الإيقاع (فالقلعة الحصينة تتحرك فيما يشبه المارش Marchlike، بينما "فلتبتهج الدنيا" ذات إيقاع قافز أكثر مرحا)، وكذا التقطيع الموجز فى النزول الخطوات من "دو" إلى "دو" فى "القلعة الحصينة".

وتصور أغنية "أويفن بريتشيك Oifn Pripetshik" ما يعرف باسم المقام الصغير ويميزه أن الدرجة الثالثة فى السلم تكون منخفضة. والمقام الصغير Minor Mode هو ثانى أشهر مقام ميلودى فى الموسيقى الأوروبية. واسمه الأصلى "دير أليف – بيز Der Alef – Beyz" أو الألف باء The ABC، وأويفن بريتشيك أغنية باللغة البيدية للملحن اليهودى مارك فارشافسكى Mark Warsh Awsky من شرق أوروبا (١٨٤٠ – ١٩٠٧) (روبين Robin ١٩٧٩: ٧٠، ٢٧٢ – ٧٤). وأشهر أغانيه هى تلك الأغنية، ويمكن عقد مقارنة بينها وبين "القلعة الحصينة" من ناحية أن كليهما مكتوب فى لهجة شعبية أو عامية، وألحانها شائعة ومعروفة فى نطاق عريض من المجتمعات حتى ولو كان معظم أفراد الشعب لا يعرف من هم مؤلفوها. وقد استخدم لحن أويفن بريشتيك فى فيلم مأخوذ عن حياة المؤلف الموسيقى جورج جيرشوين George Gershwin ، وحديثا تم استخدامها فى فيلم "قائمة شيندلر

Schindler's list لستيفن سبيلبرج **Steven Spielberg** والنسخة الموجـودة لدىل على القرص المدمج تم تسجيلها لهذا الفصل بمعرفة ثلاثة من خريجـى كلية الموسيقولوجيا العرقية **Ethnomusicology** بجامعة كاليفورنيا – سـانتا باربارا. وعلى الرغم من أن لدى كل واحد من المؤدين لـديل قـدرًا مـن الاهتمام الأكاديمى وخبرة الممارسة فى اليهودية، والأوروبية، كما أنه يلـم بموسيقات الشرق الأوسط المرتبطة بها، فإن الأداء فى تسجيلك لا يمثـل أى تقاليد ييدية **Yiddish** مميزة.

الهارمونية

الأمثلة التى استخدمناها لتوضيح اللحن فى أوروبا، توضح أيضا واحدا من أكثر المساهمات تفردا لتلك المنطقة: الهارمونية **Harmony**. ولقد رأينـا فى الفصل الأول أن الهارمونية تظهر عندما تصدر نوتتان مختلفتان صوتهما فى نفس الوقت وقد يسمى ذلك أيضا تآلف **Chord**، وهو مصطلح مـألوف لعازفى الجيتار ومشتق من لفظ **Accord** (انسجام. اتفاق) الذى يتـضمن أن الدرجات تصدر معا صوتا محببا – فى انسجام بينهما اعتمادا على التفسير، وسنرى أنه ليس كل الممارسات الموسيقية فى أوروبا تتقاسم نفس جماليـات الهارمونية. إن أوروبا ليست هى الجزء الوحيد من العالم الذى ابتكر وحـده أساليب للمزج بين مختلف الدرجات فى آن واحد، بل يبدو أنه على الأرجح قد طور مفهوما للدرجات الموسيقية فى آن واحد حيث تصدر أصواتا مستقلة عن اللحن.

ويقال للموسيقى الهارمونية فى أكمل مظهر لها على أرض الواقع، إن بها "إيقاع هـارمونى Harmonic Rhythm: بمعنـى حركـة الأصـوات الهارمونية أو التآلفات فى الوقت المحدد. وتعرض أنماط التآلفات التى يعزفها الجيتار لأغنية معينة مثالاً للإيقاع الهارمونى. وفى فصل ٤ عرفنا معلومات عن الأنماط الهارمونية الشائعة فى موسيقى البلوز الأفروأمريكية، وأنماطـا لها علاقة بالممارسات الهارمونية الأوروبية. والواقع فإن كثيرا من الموسيقى الشعبية Popular فى أوروبا وأمريكا، فى القرن التاسـع عـشر والقـرن العشرين تعتمد بشدة على مفهوم الهارمونية، وليس ذلك هو واقع الحال فـى كل الموسيقى الأورو أمريكية، بل إن الهارمونية لا تلقى اهتماما فى صـيغ معينة من الموسيقى الشعبية (تستغنى الموسيقى الراقصة المعروفـة Drum and Bass Dance[1]، الراب Rap[2] على سبيل المثال عن الهارمونيـة). وقد ابتعدت الموسيقى الفنية Music Art (الكلاسيكية) فى أوروبا أيضا عـن الهارمونية. إلا أن الهارمونية تظل سمة رئيسية لكثيـر مـن الموسـيقات الأوروبية – الفولكلورية، الكلاسيكية، أو الشعبية. ولنعد إلى "الفرحـة تعـم العالم" مرة أخرى. إن الأحرف G, F, C تمثل نسخة مبسطة مـن التآلفـات الهارمونية الثلاثية Triadic Harmony، أى التى تـصاحب ذلـك اللحـن. وأغنية فلتبتهج الدنيا موضوعة هنا فى مقام دو، وتلك التآلفات الثلاثة مبينـة على الدرجات الأولى (دو C) والرابعة (فا F)، والخامسة (صول G) للـسلم

---

(١) نوع حديث من الموسيقى، وهى فرع من الموسيقى الإلكترونية المعروفة بالراف Rave وتيكنو Techno، ودب Dmb وعادة ما تكون الموسيقى مسجلة Dj – المترجم.

(٢) الراب : Rap موسيقى ظهرت فى السبعينيات فى الولايات المتحدة وشاعت بين السود والمواطنين من أصل إسبانى وتسمى الهيب هوب Hip Hop أيضا – المترجم.

الموسيقى وهذه هى نفس العلاقة التآلفية الأساسية المستخدمة فى موسيقى البلور على سبيل المثال، وكذا أساسيات النظام الهارمونى المفضل فى معظم مناطق أوروبا منذ القرن الثامن عشر.

حاول عزف تلك التآلفات على الجيتار أو البيانو فى أثناء غنائك للحن. إن صدور مختلف التآلفات فى التوقيت المحدد هو الإيقاع الهارمونى للحن "الفرحة تعم العالم". وهو ما يوضحه التدوين المجهز ٥-٥.

C	C	C	C	C	G	C	C
Joy	to the	world	the	Lord	has	come.	Let

F	F	G	G	C	C
earth	re-ceive		her	king.	Let

C	F	C	C	C	F	C	C
ev-	ery	heart	pre-pare		him	room	and

C	C	C	C	G	G	G	G
heaven	na-ture and	sing,	and	heaven	na-ture and	sing,	and

C	F	C	C	C	G	C	C
heaven	and	heaven	and	na-	ture	sing.	

تدوين مجهز ٥-٥

الإيقاع الهارمونى لأغنية "فلتبتهج الدنيا يمثل كل مستطيل ضربة فى ربع نوتة ميزان

وهناك موسيقات فى أوروبا تتبنى اتجاهات متطرفة تجاه الهارمونية، مثل الموسيقى التى تسمعها على القرص المدمج ٢-تراك ٩ "..أيتها الأخت صونى عفافك Sister. Hold Your ..Chastity" من المؤكد أن تلك الموسيقى أوروبية، إلا أنها تتبنى اتجاها جماليا مختلفا عن معظم الموسيقات الأوروبية الأخرى من ناحية الجرس الصوتى Vocal Timbre، اللحن، الإيقاع، والهارمونية. وهى مثال لجنس أغان يدعى "جانجا Ganga" من منطقة البوسنة والهرسك. وتؤديها ثلاث فتيات من قرية أومولجانى Umoljani (شكل ٥-٥) وكما هى عادة النساء من مغنيات الجانجا، نجد بين تلك الفتيات صداقة وطيدة ويغنين معا منذ الصغر. ومثلها فى ذلك موسيقى التاتراس البولندية، فهى موسيقى جبلية، واللغة قريبة من اللغة السلافية، والنسيج الصوتى بوليفونى – أى أكثر من خط لحنى واحد فى نفس الوقت. كما أنها تشبه أيضا الأغانى البولندية، فى أن المغنيات يؤدين فى متعة كبيرة وفى إحساس جسدى وجمالى بالغناء معا بأصوات عالية وقوية. إلا أن ما يعتبر جميلا ومتوافق هارمونيا، فيختلف تماما فى البوسنة والهرسك عنه فى بولندا. وفى النموذج البولندى، نجد المغنين يغنون فى اتحاد In Unison أو على مسافة الثالثة، وتلك هارمونية غالبا ما لا تفسر على أنها متطابقة Consonant فى الموسيقى الأوروبية. وفى مثال الجانجا، هناك ثلاثة أصوات، صوت رائد Leading Voice ومغنيان مصاحبان، يدخلان مع الجملة الميلودية الثانية. وهما يبدآن فى اتحاد مع المغنى الرائد، ويتحركان معا درجة صعودا (من صول G إلى لا A)، ثم يظل الصوتان المصاحبان
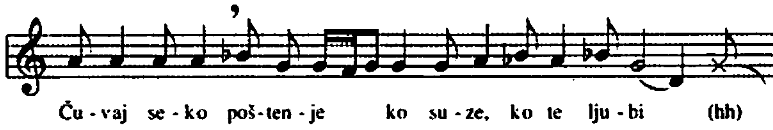
على لا **A** بينما يتحرك المغنى الرائد رجوعا إلى صول **G** ، وهـي مسافة الثانية الكبيرة **Major Second** (انظر التدوين المعدل ٥-٦، دليل الاستماع بانتباه). وقد يجد مستمع أمريكي تلك الهارمونية خشنة أو متنافرة **Dissonant**، إلا أنها تعتبر متطابقة طبقا للعادات الموسيقية الأوروبية فى تلك المناطق. إن ما يعتبر تطابقا **Consonant** أو تنافرا **Dissonant** فى الموسيقى لهو مسألة تقدير جمالى وليس قانونا طبيعيا(*).
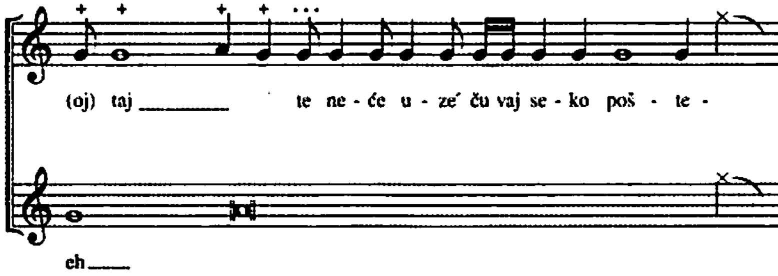


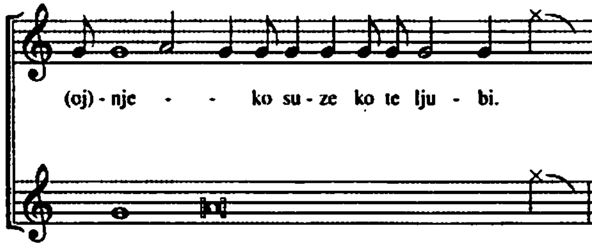
شكل (٥-٥)

مغنو القرص المدمج ٢- ترك ٩ أغنية القرويات المعروفة بالجانجا **Ganga** من اليسار إلى اليمين: عذرا بانديك **Azra Bandic** ميڤلا كوكين **Mevla Lukin**، إيمسيجا تاتاروڤيك **Emsifa Tatarovic** – قرب قرية أومولجانى **Umolgani - 1989**.

(*) يطلق على مسافة الثانيات والثالثات والسادسات مسافات كبيرة (واختصارها M.I) – المترجم.







شكل (٥-٦)

أغنية جانجا Ganga "أيتها الأخت صوني عفافك Sister, Hold your chastity " كما تغنيها عذرا بانديك، ميلفا لوكين، وايمسيچا تاتاروفيك

الاستماع بانتباه

القرص المدمج ٢: ٩

أيتها الأخت، حافظي على عفافك Sister Hold Your Chastity

قراءة العداد	التعليق/ النص	الترجمة
0:00	المغنى الرائد يؤدى البيت الأول Cuvaj seko postenje ko suze, ko te ljubi	أيتها الأخت صونى عفافك مثل الدموع، الذى ينال قبلاتك
0:12	المغنى الرائد يبدأ البيت الأول يلحق به المغنيات الآخرات (Oj) taj te néce uzé, šovaj seko pošte	لن يتزوجك، أختى صونى
0:26	البيت الثالث (oj)-nje ko suze ko te ljubi	عفافك مثل الدموع، من سيأخذ منك قبلات

ملخص

يمكننا الآن استخلاص بعض نتائج عامة حول الموسـيقى الأوروبيـة رغم أنه، كما رأينا، فكل نتيجة لها استثناءاتها. وعندما نقارنها مع الموسيقى عبر باقى أنحاء العالم، سنجد أن معظم الموسيقى فى أوروبا لها إنشاء بسيط ومتماثل نسبيا فى الإيقاع وفى الصيغة العامة. والموسيقى الأوروبية تميـل

إلى التنظيم الإيقاعى للنبضات المطردة فى مجموعات متكررة من اثنين إلى ثلاث ضربات beats وبالمثل، فإن البنـــى الميلوديـــة Melodic Structures تميل نحو أزواج من الأفكار الميلودية (جمل A مع جمل B)، وبنى متكررة (مثل صيغة الأغنية الأستروفية Strophic[١]. وينطبق نفـــس القـــول علـــى محتوى الدرجة الموسيقية لمعظم الموسيقى الأوروبية. والسلم الكبير Major الدياتونى Diatonic[٢] هو أشهر السلالم فى الموسيقى الغربيـــة الأوروبيـــة، والسلم الصغير Minor هو التالى فى الشهرة. أما باقى السلالم والمقامـــات الديوانية Modes فتستخدم إلا أنها تميل إلى المـــزج مـــن منـــاطق معينـــة وجماعات وشعوب، أو من ممارسات تاريخية قديمة. ويأتى كثير من جمال الموسيقى الأوروبية من جراء التنويعات Variations واســتخدام الحليـــات Armamentation لتلك البنى البسيطة.

وإذا ما كان الموسيقيون الأوروبيون قد ساهموا مساهمة منفردة فـــى الموسيقى العالمية، فقد كان ذلك من جـــراء مفهـــوم الهارمونيـــة والإيقـــاع الهارمونى. والبوليفونية هى سمة مميزة أخرى للموسيقى الأوروبية، رغـــم أنها ليست بالخاصية التى تنفرد بها أوروبا. فمعظم الكليات والجامعات حول العالم تنشئ الفصول والمناهج للبوليفونيـــة الأوروبيـــة والهارمونيـــة، ولـــم نتعرض إلا بالكاد لما فى تلك الأنظمة هنا من تعقيد.

---

(١) أغنية الأدوار، حيث تتكرر الموسيقى كما هى لكل دور أو مقطع من القصيدة، وهى أبسط صيغ الأغانى فى الموسيقى العالمية – المترجم.

(٢) السلم المنتظم ومنه الكبير والصغير Major and Minor. ويقال هارمونية دياتونية Diatonic Harmony لهارمونيات لا تستخدم نغمات خارج المقام Key – المترجم.

وعلى الرغم من أننا ركزنا دراستنا حول الاتجاهات العامة في الموسيقى الأوروبية، فإن أوروبا تضم حشدا من تنويعات ثرية من الأساليب الموسيقية المحلية، ارتبطت بالممارسات الثقافية. بينما سعت المؤسسات الدينية والسياسية إلى توحيد بعض الممارسات الموسيقية عبر بقاع عريضة من أوروبا، إلا إننا نجد الكثير من أنواع الموسيقى قد حافظت على نفسها وتجددت في بقاع بعينها وأصبحت استثناءات في الاتجاهات التي نصفها هنا.

وفي ذلك الفصل قد تخليت عن التقسيم المعتاد للموسيقات الأوروبية إلى كلاسيكية وشعبية، وفولكلورية، واستخدمت أمثلة تغطي نطاق السلم **Gamut** بدلا عن ذلك، ورغم ذلك، فتلك التصنيفات توفر بعض المعنى ولها استخداماتها. ومن الممكن وصف الموسيقى الكلاسيكية بأنها تلك الممارسات الموسيقية التي تتلقى دعما مؤسسيا **Institutional Suppport** قويا، تعتمد من آن لآخر على مصادر مكتوبة منها التدوين الموسيقى والدراسات المكتوبة حول الموسيقى. ويشمل الدعم المؤسسي الدعم المالي من الحكومات والمنظمات الاجتماعية الأخرى مثل الهيئات الدينية، والمعاهد الدراسية، والجامعات ومثل ذلك الدعم، واقتراحه بتقاليد طويلة من التعليم الموسيقي، يسهل وجود كيانات موسيقية كبيرة (الأوركسترات السيمفونية، وفرق الأوبرا على سبيل المثال) وصيغ موسيقية معقدة يتم وضعها كتابة (المدونات الموسيقية). وتتلقى الموسيقى الشعبية هي الأخرى دعما مماثلاً، إلا أن المؤسسات التي تقوم بذلك غالبا ما تكون تجارية فهي توجد من أجل الربح، وهكذا فالموسيقى الشعبية تجد نفسها في وضع متوسط بين صيغة ما من

الاهتمام التجارى، أما الموسيقى الفولكلورية، موسيقى الشعوب، كما يعبر عنها فى كثير من اللغات الأوروبية، فهى تميل لكونها أكثر محلية وقد تتمتع أولا بدعم تجارى أو مؤسسى. وعلى سبيل المثال. فالمجتمع سيكون له موسيقيوه، كما أنه من المحتمل أن يعرف المواطنون هؤلاء الموسيقيين معرفة شخصية ويكونون أول من يتلقى موسيقاهم.

وفى هذا الكتاب، يؤكد المؤلفون الموسيقى كسلوك إنسانى، ومن الطبيعى أن يصنفوا الممارسات الموسيقية والذخائر **Repertoires** : كلاسيكية، فولكلورية وهكذا، وفى ذلك فهم يسلكون سلوكا إنسانيا له معنى وله تأثيره فى الكيفية التى نتصور بها الموسيقى، إلا أن الممارسة الموسيقية نفسها تميل إلى تحريف الحدود الجغرافية (والحدود المفاهيمية **Conceptual Borders** أيضا). وربما توفر مدرستك فصولا لعرض **Repertoires** (برامج) لأساليب موسيقية أوروبية، معينة، وأنواع **Genres** أخرى، إلا أننا فى ذلك الفصل سنحاول أن تكون نظرتنا أكثر اتساعا للموسيقى فى أوروبا مع عرض ذلك من خلال دراسات حالة نوعية تماما.

دراسة حالة: بودال Padhale، منطقة تترا Tatra البولندية

لقد بدأ هذا الفصل بمقتطف موسيقى من حفل زفاف فى جبال تترا فى بولندا، والآن نعود إلى تترا ونسأل ما الذى يجعل الممارسات الموسيقية فى تلك المنطقة من أوروبا على الشكل التى هى عليه اليوم. وكيف تختلف عن الممارسات الموسيقية الأوروبية التى تعرضنا لها توا وما الذى نعرفه عن

شعوب تلك المنطقة من أوروبا بالنسبة إلى أسلوبهم فـــى إنتـــاج الموســـيقى وسنبدأ بالجبال نفسها، كبيئة تؤثر فى الممارسات الثقافية للناس.

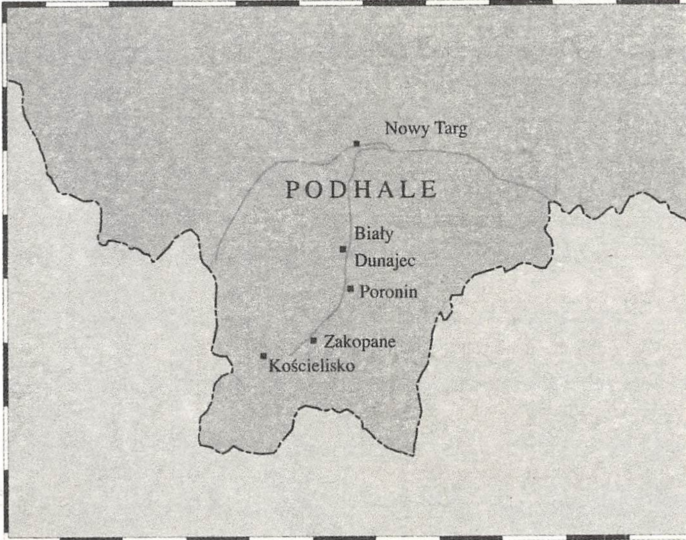
جبال تترا هى أعلى جبال فى وسط أوروبا (شـــكل ٥-٦)، وتكـــوّن حدودا طبيعية بين الحافة الجنوبية لبولندا وسلوفاكيا (الخريطة ٥-١). وهى جزء من سلسلة جبال كاراباثيا **Carpathian** التى تبدأ من رومانيا، وتعبـــر الركن الجنوبى الغربى من أوكرانيا ثم تتبع الحدود بين بولندا وسلوفاكيا قبل أن تنحرف ناحية الجنوب الغربى بين جمهورية التشيك، وسلوفاكيا، لتنتهـــى تماما شمال فيننا. ويبلغ ارتفاع أعلى قمة ٨٧٠٠ قدم (٢٦٦٥ مترا) وتقع فى الجانب السلوفاكى الجنوبى من التتراس أما أعلى قمة فى بولندا فتبلغ ٨٢٠٠ قدم (٢٤٩٩ مترا) فوق مستوى سطح البحر، وعلى الرغم مـــن أن التتـــرا ليست على ارتفاع جبال روكى أو الألب، فإنها ذات انحدار صخرى كبيـــر، كما أنها نوع من جبال الألب، تؤثر على نحو درامى فى كيفية معيشة الناس. وهنا سنتعرض لبعض أساليب تلك البيئة الجبلية التى أثرت فى الثقافة اليوم.

لقد تغير التفسير الاجتماعى والعاطفى للجبال علـــى مـــدار الـــزمن. فالكثيرون منا اليوم يفكرون فى الجبال على أنها مناظر طبيعية درامية خلابة – أماكن للراغبين فى التزحلق على الجليد فى الشتاء، ويجدون متعـــة فـــى التنزه فيها صيفا. إن تلك النظرة إلى الجبال لتعتبر حديثة نسبيا لم تنـــشأ إلا منذ أواخر القرن الثامن عشر، عندما أصبح السفر إلى المناطق الجبلية راجعا إلى أسباب علمية، أو للاستجمام.



شكل (٥-٦)

منظر لجيوونت **Giewont** إحدى قمم جبال التتراس كما يبدو من قرية كوتشيليسكو **Koscielisko – 1990**



خريطة ٥-١

منطقة بودال **Podhale** فى بولندا

أو حبا فى المغامرة، وكانت تلك الأنشطة جديدة فى أوروبا (هـــال Hall ١٩٩١: ١٤). وقبل ذلك، كانت الجبال مصدر خوف ورهبة يتجنبها الإنسان – فهى حدود طبيعية لا يتم عبورها إلا بمخاطرة كبرى (كولى Cooley 2005: 74). وقد شجع إنشاء الطرق وظهور القطار فى المناطق الجبلية السياحة منذ أواخر القرن التاسع عشر، وبذا تغيرت الصورة الجماعية للجبال إلى مكـــان يرغب الناس فى التوجه إليه. وبالطبع ما زالت المناطق الجبلية تمثل أخطارا حقيقية. والانهيار الجبلى فى أثناء نزهة فى الجبال يطلق فى أذهاننا أجراس إنذار لا يتردد صداها عندما نتأمل انهيارا خلال نزهة فى الـــوادى – إلا أن تلك الأخطار فى فترة "الرياضـــات المتطرفـــة Extreme Sports"، هـــى الأخرى تشكل جزءا من جاذبية الجبال. وفى عالمنا الحديث، تظل الجبـــال رمزا للخطر، إلا أن ذلك الخطر يخلق إثارة بدلا عن الخوف. فعلى الـــرغم من أن الجبال غالبا ما تعمل كحدود طبيعية، فإنها كثيرا ما تستدعى إحساسا بالحرية والهروب بدلا عن أحاسيس الاحتواء داخل المدينة.

ويؤثر تغير معنى الجبال فى عالمنا الحديث فى الممارسات الثقافية بين قاطنى الجبال بطرق مثيرة. فالامتداد الجغرافى لجبال الكاراباث له إثارتـــه الخاصة من الناحية الثقافية، حيث إن المهاجرين قد حملوا إليه عبر قـــرون أساليب حياة انتشرت على طول سلسلة الجبال، مما أوجد معـــه ممارســـات ثقافية مماثلة فى الجبال وعبر عدة حدود قومية. وعلى سبيل المثال، فهنـــاك صلة قوية بين الموسيقى التقليدية، والرقص، والملابس فى التترا البولنديـــة والتترا السلوفاكية. وقد كانت الارتفاعات الشاهقة والظروف الفظـــة لجبـــال

التتراس ذات القمم المسننة Fagged تنفر الناس من الاستقرار هنا، ولذا فقد كانت من آخر الأماكن فى وسط أوروبا التى استقبلت مستوطنين دائمين (منذ حوالى القرن الثالث عشر، انظر كولى Cooly ٢٠٠٥: ٦٦-٦٧). والملاحظ أن الأقوام التى استقرت فى التتراس كانت تقوم بالرعى فى أعالى الجبال كما يمارسه الجميع على طول الكاراباث حتى رومانيا. كما كانت الأزياء، والطعام، والرقص، والموسيقى للأهالى تتشارك كثيرا مع سلوفاكيا، هنغاريا، ورومانيا على نحو أكثر من المناطق الأخرى فى بولندا. ومنطقة التتراس عادة ما تعتبر فريدة فى نوعها بسبب العزلة التى يفرضها الجبل على قاطنيه (تشيكا نوفسكا Czekaanowska ١٩٩٠: ٨٤)، إلا أن الموسيقى مرتبطة بطرق ذات دلالات مع التقاليد الموسيقية الأخرى، وكما سترى فقد ارتبطت حديثا بما أطلق عليه موسيقى النبضة العالمية World Beat (سنتعرض له فى الفصل العاشر).

الناس والموسيقى فى بودال

تعنى كلمة "جورال Gorale " فى اللغة البولندية أقوام الجبل Mountaineer(s) (جورا Gora تعنى جبل)، ويعتبر الكثيرون أن الجورال Gorale[1] فى بودال مجموعة عرقية خاصة فى نطاق بولندا. والعرقية فى

(١) اتباعا للويس فرازن Louise Wrazen (١٩٩١: ١٧٥)، استخدمت كلمة الجمع Gorale البولندية كاسم وصفة فى نفس الوقت. ولشرح الجورال كتصنيف عرقى، انظر Gooly 2005: 67-72.

الأساس تصنيف ثقافى قبل أن يكون بيولوجيًا، والجورال يعبرون عن فهمهم الخاص وفهم الآخرين (بل يخلقون ذلك خلقا) عمن يكونون مع ممارساتهم الثقافية، بما فيها الموسيقى التى ينتجونها. ويمكننا أن نفترض ونحن مطمئنون أنه على الأقل هناك بعض الخصائص القديمة فى موسيقى الجورال، إلا أن الإحساس الواضح بموسيقى خاصة بالبودال لم يظهر حتى نهاية القرن التاسع عشر والعقود الأولى من القرن العشرين. وكانت نفس الفترة التى تم فيها أيضا تعريف الجورال بوصفها جماعة عرقية (كولى Colley ٢٠٠٥: ٦٧ – ٧٢). واليوم يمكننا تعريف الثقافة الموسيقية الأهلية لمنطقة التاترا، أى على مستوى ما يعبر عن الجورال كشعب، وأنه يمكننا التمييز بسهولة بينها وبين الموسيقى فى مناطق أخرى من بولندا، إلا أن الأمر كان ليصبح أكثر صعوبة لإنجاز ذلك منذ قرن مضى. وسنطلق على تلك الموسيقى اسم "موسيقى البودال Muzyka Podhala". وقد استمعنا إلى عدة أمثلة من تلك الموسيقى فى مختاراتنا الأولى، فى موكب الزفاف. وموسيقيو الجورال يعزفون ويغنون أيضا أغانى، بولندية، وأمريكية، وأوروبية شائعة، كما يؤدون موسيقى راقصة أيضا (كافالسات أو بولكات، والتشارداش Sardases[1] على سبيل المثال، إلى جانب موسيقى شعبية وموسيقى كلاسيكية من أوروبا وأمريكا، إلا أن هناك ذخيرة أساسية Core Repertory لموسيقى البودال ما زال يعزف ويتم تعريفه بواسطة الجورال.

(١) الرقص الشعبى الهنغارى الأكثر شيوعا فى الموسيقى العالمية ويتكون من جزءين سريع Friss وبطىء Lassu – المترجم.

وإذا ما أخذنا فى حسباننا أن أى ممارسات موسيقية لجماعة أو لفرد ما هى موضوع معقد وغالبا ما يكون غير محـــدد أو قابـــل للتعــديل Open-Ended، كما أن تلك الممارسات لا تخضع لتــصنيفات أو أنــواع Genres، فإنه يمكننا تحديد مجموعة من الممارسات الجوهرية التى تــشكل موســيقى البودال. ولكى نجد ما يساعدنا على تنظيم أفكارنا حول ما قد يكون أفكـــارا موسيقية جديدة سنقوم بتقسيم موسيقى البودال إلى فئتين: موسيقى للاســتماع وموسيقى للرقص. وكلتا الفئتين لهما موسيقى غنائية وآليــة، وكثيــر مــن الذخيرة الموسيقية قد تنتمى إلى أى منهما، حسب الاستخدام. وهناك قاعــدة عامة تعطى الأداء شكلا وتنفخ فيه حياة هى مفهوم النوتة **Nuta**. وكلمة نوتة **Nuta** هذه (والجمع نوتى **Nuty**) تعنى حرفيا نوتة **Note**، إلا أن موســيقيى الجورال يستخدمونها كإشارة إلى الفكرة الميلودية أو عائلـــة اللحـــن **Tune Family**. والمسألة أن أى نوتة معينة لا تعتبر لحنا ثابتا، بل فكرة لا تتحقق سوى بالأداء، وهى تتغير مع كل تكرار. ويقـــدم كـــل تـــسجيل أو تجهيـــز **Transcription** لنوتة الجورال **Nuta Gorale** واحدا من تحقـــق الفكـــرة الميلودية على أرض الواقع، وهى ليست بالميلوديا النهائية، الثابتة.
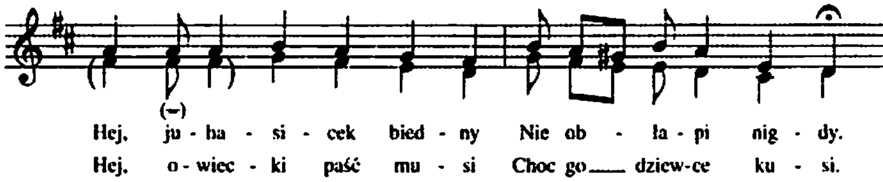
أنواع موسيقى البودالا **Genres of Muzyka Podhala**

إن أى منظومة موسيقية فى نطاق تعريف – حتى لو بالمعنى الضيق – لموسيقى البودالا، ستشمل عددا كبيرا من الأنواع المعروفة. وهنا ســنتعرف بالتفصيل على بعض تلك الأنواع، رغم أن الحدود بينها ليست واضحة دائما.

وهناك كثير من الألحان يمكن تقسيمها بعدة أساليب. والطبيعة المائعة لأفكار الجورال عن الموسيقى موضحة هنا من خلال ثلاث نسخ لها نفس النوتة، إلا أن كل نسخة تقع فى نطاق نوع مختلف يعتمد على كيفية أدائها، والأسلوب الذى تؤدى به وظيفتها.

استمع إلى القرص المدمج -٢، تراك ١٠، الذى تم تسجيله فى مهرجان فى بودال **Podhale** عام ١٩٩٢. ويؤديها الرجال من فرقة غنائية راقصة من كراكوف **Karakow**، وهى إحدى كبريات مدن بولندا. وعلى الرغم من أن كراكوف لا تقع فى منطقة بودال تلك، فإن معظم أعضاء الفرقة من بودال التحقوا بالكلية فى كراكوف. وتبدأ القطعة بمغنٍ منفرد، ثم يلحق به ثان، ثم يتبعه آخرون، يغنون فى هارمونية (التدوين المجهز **Transcription**٥-٧). وهذا الأسلوب الغنائى الذى يتهادى مترنحا **Staggering** فى بداية الأغانى والموسيقى الآلية يعتبر أسلوبا نموذجيا. فنادرا ما يعلن المغنون أو عازفو الفيولينا الرواد **Lead** عما سيقدمونه، فهم يبدعون بكل بساطة يتبعهم الآخرون عندما يتعرفون على النوتة والنص. ويوضح تسجيل الأسطوانة المدمجة الذى اخترناه الأسلوب الأمثل الذى يرتجل فيه المغنون أجزاء الهارمونية للحن المغنى الرائد، إلا أن الجميع ينتهون معا فى اتحاد **in unison** والإيقاع حر فى تلك القطعة، وله نبض **Pulse**، إلا أنه ليس خاضعا لميزان إيقاعى **meter** واضح. حاول أن تدق بقدمك مع الموسيقى. وقد يمكنك ذلك إلا أن ضرباتك لن تكون منتظمة. وهذا النوع من الأداء يسمى باسترسكا **Pasterska** (رعوى **Pastoral**) ويعتبر

موسيقى للهواء الطلق تؤدى بمــلء الـــصوت الرنـــان Full Open Voice. والنصوص النموذجية تتكون من جزءين، مع تكرار المجموعة الثانيـــة مـــن الأبيات (الصيغة ABB). وتكرر النوتة ثلاث مرات مع بعــض التنويعـــات (البنية الموسيقية AAA، انظر دليل الاستماع بانتباه).



التدوين المجهز ٥-٧

باسترسكا Pasterska – تؤديه فرقة سكالتى

الاستماع بانتباه

القرص المدمج ٢: ١٠

قراءة العداد	التعليق/ النص	الترجمة
0:00	يبدأ المغنى الرائــد الكوبليــه (الــدويت) Couplet، يتبعــه المغنون الآخرون بعده بعـــدة ثوان، ويغنون فى هارمونية Heū, Juhasicek biedny Nie oblapi nigdy	مرحى، أيها الصبى الراعى

		المسكين .. إنه لم يتلق أحضانا
0:08	الكوبليه الثانى Hej, Owiecki paść musi Choc go dziewce kusi	مرحى، إنه لابد أن يرعى غنمه بينما هناك فتاة تحاول إغراءه
0:17	تكرار الكوبليه الثانى	

القرص المدمج ٢ :١١

فيرشوفا Wierchowa (52) ثوانيها جورالسكا كابالا Gorabka Kapala من شيكاغو: بوجوسلافا لوفيتش Bogulawa Lowisz غناء، جان روزالوفسكى Jan Rozlowski، فيولينا أولى؛ ستانيسلاف زاتلوكا Stanislaw Zatloka، فيولينا ثانية؛ أندريج توكارز Andrzej Tokarz باص Basy – تسجيل ميدانى لديانا لانتس Diana Lanz – جامعة كاليفورنيا – سانتا بربارا، ٢٠٠٣

نستمع إلى القرص المدمج، التراك ١١ "نفس النوتة، إلا أنها هنا مؤداة فى أسلوب نموذجى لنوع يسمى فيرشوفا **Wierchowa** وكلمة **Wierch** فى اللهجة العامية للجورال تعنى قمة الجبل أو سلسلة جبال أما الجمع **Wirchowe** فهى أغانى قمة الجبل أو النوتى **Nuty**. ورغم أنها تعتمد فى بنائها على نفس النوتة بوضوح، أو الفكرة اللحنية، فإن "فيرتشوفا" تختلف فى وضوح عن الباستريسكا (القرص المدمج ٢، تراك ١٠). ففى الفيرشوفا "يمكننا سماع مجموعة من الآلات. وهذا يعتبر جورال كابلا **Gorale Kapela** نموذجيًا أو فرقة وترية: فيولينا أولى، واحدة أو أكثر من الفيولينات

المصاحبة، وباص basy (انظر شكل ٥-٧ رغم أن ذلك ليس صورة فوتوغرافية للفرقة التى نسمعها على التراك ١١). وتؤدى الآلات المصاحبة لحنا متكررا فى القرار Ostinato (انظر دليل الإستماع بانتباه). استمع إلى عازف باص القرار basy، الذى يؤدى النوتات رى رى DD، مى مى EE، رى مى- DE، لا دو دييز AC#، رى رى DD مرات ومرات. وكما حدث فى التراك ١٠، فهناك منفرد واحد يبدأ المقطوعة، ويلحق به الآخرون بعد عدة ضربات إلا أنه فى التراك ١١، تكون الفيولينا هى البادئة، وليس مغنيا، وستلاحظ أن النبض أكثر انتظاما - وهو ليس منتظما تماما (فقد يكون ذلك مضجرا)، إلا أنه يمكنك بسهولة أن تدق بقدمك فى هذا المثال. وبعد أن تؤدى الفرقة مع النوتة ثلاث مرات (الصيغة AAA، وهى نفس الصيغة فى التراك ١٠)، تدخل مغنية تصاحبها الفرقة (شكل ٥-٨)[١]. ويبطئ النبض إلا أنه يظل ثابتا نسبيا بينما تكون الباستريسكا فى ميزان إيقاعى حر، أما الفيرشوفا فإيقاعها ثنائى $\frac{2}{4}$ (انظر التدوين المجهز ٥-٨).

(١) فى أثناء مناقشة مع الموسيقى الجورال كرزيجتوف تريبوينا - توتكا Krzysztof Trebunia - Tutka، عزفت له ذلك المثال المسجل وسألته عن نظرية الباستريسكا Pasterska، وفيرشوفا Wierchowa، وأوزفودنا كونتينيوم Ozwodna Continuum (سنناقشها قريبا، انظر جدول ٥-١). ويعتقد كرزيجتوف أن المثال الخاص بالفيرشوفا الذى قدمته هنا يمثل أسلوبا حديثا نسبيا تم ابتداعه للأوبرا الفولكلورية Jadurisia Spod Regli لجوليان ريمشوسل Julian Reimschüssel (١٩٠٨-١٩٨٤).

الاستماع بانتباه

القرص المدمج ٢:١١

الفيرشوفا Wierchowa

قراءة العداد	التعليق/ النص	الترجمة
0:00	تبدأ الفيولينا الأولى النوتة Nute (الفكـرة الميلوديـة، والإيقـاع الموزون	
0:03	الفيولينا الأخرى والباص Basy تلحقان بها، ويـصاحبانها فـي هارمونية.	
0:09	تكرار نفس النوتة Nuta، مـع تنويع بسيط، قرار متكرر وثابت Ostinato مـن خمـس مازورات.	
0:17	التكرار الثاني للنوتة مع بعـض التنويع	
0:25	تبدأ المغنية، مـستخدمة نفـس النوتة ذات الخمس مـازورات وتـصاحبها الفرقـة الوترية،	مرحى

	ويبطئ الإيقاع، إلا أن النبض يظل ثابتا وكثير من النص غير واضح Ej, śprewam jo se śpriwan	
	Ciese (?..........)	نص غير واضح
0:35	تستمر المغنية مع الكوبليه الثانى، ونفس النوتة Ej, lo dam me janicku	قرص – جاك نص غير واضح
0:44	المغنية تكرر الكوبليه الثانى مستخدمة نفس النوتة	



شكل (٥-٧)

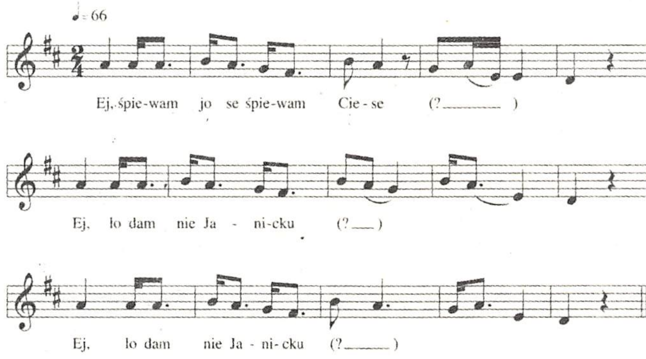
جورال كابيلا **Gorale Kapela** يقود الفرقة جوزيف ستاجيل **Jozef Slaszel** (الجالس) – مهرجان لفرق الأطفال بورونين **Pronin** – بولندا ١٩٩٢

وكل عبارة موسيقية بها عشر ضربات **Beats**، ومقسمة إلـــى خمـــس مازورات. ويحتوى النص الشعرى على بيتين، ويتكرر البيت الثانى لإنشاء صيغة شعرية **ABB**، على غرار الباستريسكا.

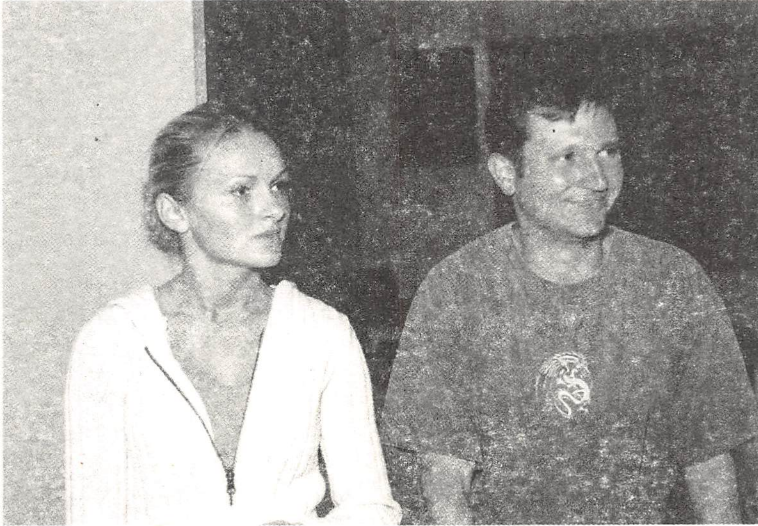
والمثال التالى (القرص المدمج ٢، التراك ١٢) يستخدم مــرة أخــرى نفس النوتة **Nuta**، إلا أنه فى تلك الحالة يصور خواص جنس الأوزفودنـــا **Ozwodna**. ومعنـــى ذلـــك اللفـــظ فـــى اللهجـــة العاميـــة **Ozwodna** أو **Rozwodna** غير واضح، إلا أن سكان الجبال (الجورال) يقترحـــون كلمـــة "ببطء" أو "بدوران فى دائرة". أما فى سياق موسيقى البودالا، فيشير اللفظ إلى نوع من الموسيقى الراقصة. وعادة ما تكون الأوزفودنا **Ozwodna** آلية فقط دون غناء، إلا أنه عادة ما يستدعى الراقص الأول اللحن بغنائه، كما نـــسمع ذلك فى التسجيل. والإيقاع موزون إيقاعيا مع تمبو **Tempo** (نبض الإيقاع) سريع نسبيا، وفى كل جملة هناك ١٠ ضربات مقسمة على خمس مازورات، وذلك رغم أن هناك العديد من الأوزفودنا به جمل مختلفة الطول.

القرص المدمج ٢:١٢

أوزفودنـــا Ozwodna (1:05)
تؤديها فرقـــة ســـكالنى Skalni
فـــى مهرجـــان زاكوبـــان
Zakopane - بولندا - تسجيل
ميـــدانى لتيمـــوثى ج. كـــولى
Timothy J. Cooley 1992



التدوين المجهز ٥-٨ فيرشوفا **Wierchowa** تغنيها بوجوسلافا لوفيج **Boguslawa lowisz**



شكل (٥-٨)

بوجوسلافا لوفيج **Boguslawa Lowisz** وجديسلاف ميرنيكى **Zdzislaw Miernicki** فى استوديو تسجيل بجامعة كاليفورنيا – سانتا باربارا – ٢٠٠٣

لاحظ أنه فى تلك المرة يؤدى المغنى – الراقص بيتين شعريين (البنية الشعرية AB) على نفس الموسيقى (الإنشاء الميلودى AA) ولا يكرر البيت الثانى (انظر دليل الاستماع بانتباه). وعلى الرغم من ذلك سنجد أن عـــازف الفيولينا الأول سيؤدى النوتة Nuta بشكل مختلف: المرة الأول من خـــلال أدائه نفس الشكل الميلودى الذى استخدمه المغنى، فإنه يدخل حليات بأسلوبه المميز فى عزف الفيولينا. وفى المرتبة الثانية والثالثة، ومن خـــلال جملـــة مكونة من خمس مازورات، يقوم بتنويع النوتة، مؤكـــدا النطـــاق الـــصوتى الخفيف للآلة Lower Register وعلى سبيل المثال، فى جـــزء كبيـــر مـــن المازورات الثلاث الأولى للجملة، وبدا يقيم بنيـــة للجملـــة الميلوديـــة ABB (المدونة المجهزة ٥-٩). ونمط القـــرار المتكـــرر The Ostinato Pattern هو نفسه الذى كان فى الفيرشوفا Wierchowa، حيث يؤدى آلة القرار Basy النغمات رى رى مى مـــى رى مـــى لا لا رى رى DD EE DE AA DD بشكل متكرر (ونوتة لا الثانية تحل مكان الدودييز C# التى يؤديها القرار فى تسجيل القرص المدمج ٢، تراك١١.

الاستماع بانتباه

القرص المدمج ٢:١٢

أوزفودنا Ozwodna

قراءة العداد	التعليق/ النص	الترجمة
0:00	المغنـــى – الـــراقص الأول يستدعى النوتة وهـــى نفـسها الموجودة فى القرص المـدمج ٢: تـــراك ١٠ و ١١. ومـــن الواضح أنها موزونة إيقاعيا Hej, ani Jo nie juhas, Ani jo nie baca	مرحى، أنا لـست صـبيا للراعى
0:02	تدخل الفيولينا وآلـة القـرار basy، ويؤديـــان جـــزء المصاحبة مع المغني	
0:06	المغنى يؤدى الكوبليه الثانى، مع مـصاحبة مـن الفرقـة الوترية، ويكرر نفس النوتا Hej, Sama mi ciupaska owiecki nawraco	مرحى، إن فأسى وحـدها هى التى ترعى الغنم
0:11	الجملة A. تلـتقط الفيولينـا الأولى نفس النوتة بينما يبدأ المغنى فى الـرقص وينـوع عازف الفيولينا فى النوتة، مع التركيـز علـى المنطقـة الصوتية Register الأعلـي	

	قليلا. وهناك من يصدر صفيرا موقعا	
	الجملة B. يؤدى عازف الفيولينا الأول نمطا مرة أخرى من خمس مازورات، مع التركيز على منطقة صوتية أكثر انخفاضا	0:15
	الجملة A. يؤدى عازف الفيولينا الأول جملة من خمس مازورات، تشبه ما عزفه فى 0:11 مع التوكيد على المنطقة الصوتية الأعلي	0:22
	الجملة B. عازف الفيولينا الأول يؤدى جملة من خمس مازورات، مع التوكيد على منطقة صوتية أكثر انخفاضا.	0:26
	الجملة B. عازف الفيولينا الأول، عند المنطقة الصوتية الأكثر انخفاضا، مؤكدا على الإنشاء الميلودى ABB للعبارة	0:30
	تنويع على الجملة A	0:34
	تنويع على الجملة B	0:37
	تنويع على الجملة B	0:40
	تنويع على الجملة A	0:44

	تنويع على الجملة B	0: 47
	تنويع على الجملــة B، مــع صوت صفير	0:51
	تنويع على الجملــة A مــع استمرار صوت الصفير	0:54
	تنويع على الجملة B	0:57
	تنويع على الجملة B	1:01

وعمليــة التمييــز بــين أنــواع **Genres** الباستريــسكا **Pasterska**، والفيورشوفا **Wierchowa**، والأوزفودنا **Ozwodna** يمكن اعتبارهــا نقــط **Points** تقع علــى كيــان متــصل **Continuum** (انظــر الجــدول ٥-١). والباستريسكا مقطوعة غنائية حرة دون ميزان إيقاعى تماما، وتؤدى علــى نحو نموذجى لغرض الاستمتاع بالغناء والاستماع. والفيرشوفا قد تكون حرة أو موزونة إيقاعيا، وهى نموذجية للاستماع، إلا أن المصطلح يشير أيــضًا إلى مقطوعات راقصة، كما أنه يمكن غناؤهــا، وعزفهــا علــى الآلات، أو كليهما، كما هو الحال فى مثالنا. أما الأوزفودنا فهى موقعة وموزونة دائما، وبصفة عامة تشير إلى موسيقى معدة للرقص، وهى آلية أيــضًا رغــم أن المغنى يمكنه تقديم النوتة كما سمعنا. وتوضح التراكــات **10 Tracks** و ١١ فهى اللبس **Ambiguity** بين مختلف التصنيفات. فالتراك رقم ١٠ به نــبض واضح ويمكن أن يصنف كفيرشوفا غنائية. أما التــراك ١١ ففيــه بعــض الانحراف عن المسار الإيقاعى **Rubats** (الأداء فى نوع من الحرية للــزمن لإعطاء تعبير معين) يرتبط على نحو نموذجى مع الباستريسكا. والتراك رقم

١٢ من ناحية أخرى، فكان يتم أداؤه للرقص] فى نفس أداء الفرقة (College Aged Troupe) التى ظهرت على التراك ١٠[وذلك يصنفها فى وضوح كأوزفودنا، رغم أن بعض الجورال يعتبرون تلك العائلة من النوتة فيرشوفا للرقص.

♩= 102

Voice

Hej. a - ni jo nie ju - has, A - ni jo nie ba - ca.

Hej. sa - ma mi ciu - pa - ska O - wiec - ki a - wra - co.

Basy

(Prym)

D.S.

التدوين المجهز ٥-٩

أزفودنا – تؤديها فرقة Skalni

الجدول ٥-١

الباستريسكا- الفيرشوفا - الأزفودنا ككيان متصل Continum

الباستريسكا Pasterska	الفيرشوفا Wierchowa	الأزفودنا Ozwodna
غير موقعة	موقعة أو غير موقعة	موقعة
للاستماع	للاستماع أو الرقص	للرقص
غنائية	غنائية أو آلية	آلية

موسيقى للرقص

توجد موسيقى الجورال فى الكثير من أساليب رقص البورال المختلفة، من الديسكو Disco حتى البولكا Polka، إلا أننا سنركز على عدة أنواع تعتبر من الرقصات الأهلية الأصلية Indigenous فى المنطقة، وأشهرها تميزا رقصة ثنائية تدعى جورلاسكى أو بروجورالسكو Progoralsku (أى فى أسلوب الجورال) وتختلف الجورالسكر عن معظم الرقصات الاجتماعية التى نصادفها كثيرا فى تلك المناطق، فى أن التركيز يكون على إحدى الثنائيات المفردة Single Couple – أى رجل واحد وامرأة واحدة – وذلك رغم أنه تتم دعوة المرأة دائما إلى حلبة الرقص بمعرفة رجل آخر أو مجموعة من النساء. وعلى النقيض من ذلك، فرقصات الفالس، والبولكا، والرقصات الأخرى التى تؤدى فى تجمعات الجورال يكون بها مجموعات كبيرة من الأزواج دفعة واحدة على حلبة الرقص. ورغم احتواء تلك

الرقصات على قدر عال من الارتجالات، فإنها جميعاً تقع فى نطاق إنشاء معقد، دائما ما تحكمه قواعد – فهى لا تكون حرة تماما على الإطلاق ودون صيغ مسبقة يكون فيها إيماءات حركية **Gestures**، وأفكار ميلودية. وسنأخذ هنا بعين الاعتبار ثلاث طبقات متكاملة من ذلك البناء الجورلاسكى المعقد: الاجتماعى، الموسيقى، والبدنى (أى الرقص ذاته).

وقد تبدو الجورلاسكية فى البداية، عندما يرقصها زوج منفرد من الراقصين، إنها تفاعل اجتماعى بين رجل وامرأة، إلا أن البحث المتعمق يكشف عن أن الرقصة تتطلب اشتراكا إيجابيا من راقصين إضافيين، وموسيقيين، ودائرة المشاهدين. وتبدأ المتتابعة الراقصة عندما يقترب الراقص من الفرقة (الفرقة الوترية التقليدية أو الكابيلا **kapela**) ويطلب رقصة ما، وعادة ما يكون بوضع نقود فى الفتحات التى على شكل حرف **F** فى آلة الباصى **Basy**، مع غناء لحن يود أن يرقص عليه. وتلك "النوتة **Nuta**" الأولى هى بند ثابت كأزفودنا وفى نفس الوقت، يكون هناك راقص آخر يبحث عن امرأة ليدعوها إلى الرقص مع الراقص الأول. (ويكون الراقص الأول قد نسق لذلك مع زميله من قبل). ويأتى الراقص الثانى بالمرأة التى وقع عليها الاختيار إلى الحلبة ويديرها. ثم يغادر الحلبة، تاركا إياها لترقص مع زميله الأول وبعد كل "نوتة" فى المتتابعة تترك الراقصة الأولى الحلبة لتجلس أو لتتبادل الأحاديث مع صديقاتها. وبمعنى آخر فهى تنسحب إلى المجتمع، الذى يحيط بالحلبة. ولكل رقصة تالية فى المتتابعة، يتم تقديمها إلى الحلبة، سواء بمعرفة الراقص الثانى، أو بمعرفة مجموعة من

الراقصات (حل نموذجى). وفى كلتا الحالتين، تؤدى نفس الخطوات الأساسية للرقصة بينما تدور المجموعة فى اتجاه عقرب الساعة، ثم عكسها قبل أن تدور الراقصة الأولى ويتسلمها الراقص الأول. وعندما يقرر الراقص الأول أنه قد رقص بما فيه الكفاية، فإنه يطلب واحدة من لحنى الختام "وتسمى زيلونا Zielona " (المعنى الحرفى أخضر) وهو مستمر فى الرقص مع شريكته. وعندما تستجيب الفرقة للنداء "أخضر"، فإنها تنتقل إلى "نوتة" أخرى دون توقف، ويتلامس الثنائى لأول مرة، ويدوران معا على نفس الخطوات التى أدياها عندما قدم الآخرون الراقصة إلى الحلبة.

وتتكون موسيقى الجوارلسكى من سلسلة من النوتة الواضحة كما يستدعيها الراقص الأول ويتم عزفها بواسطة الكابيلا. وفيما بعد اللحن الأخير، والذى يتم عزفه كنوع من التذييل (الكودا Coda) الملحق باللحن قبل الأخير Penultimate Tune ، وكل لحن راقص عادة ما ينفصل بوضوح عن الرقصة التى قبله (استمع إلى القرص المدمج ٢؛ تراك ١٣-١٧). وقد تستمر الرقصات لعدة ثوان أو دقائق ما بين كل نوتة، إلا أن النوتة المنفصلة والرقصات تعتبر فى نطاق نفس المتتالية Suite أو التتابع الراقص. فهى أحداث متميزة فى نطاق متتالية أكبر تنضم معا ولها بدايات ونهايات واضحة.

ودائما ما تبدأ المتتابعة الراقصة الجورلاسكية بأوزفودنا. وأشهر الإنشاءات الموزونة إيقاعيا للأوزفودنا تتم صياغتها حول بنى Structures مكونة من خمس مازورات وبها نبضان فى كل مازورة (القرص المدمج -

٢، التراكات ١٣ و١٤). وعلى الرغم من أن ذلك الإنشاء الموقع غير معتاد في موسيقى أوروبا الغربية، فإنه شائع في التاتراس وبعض المناطق الجبلية في كاراباثيا. وتتبع الأوزفودنا الافتتاحية سلسلة متتابعة من الألحان/الرقصات قد تضم بينها أزفورنات Azwodne إضافية، وما يسمى أيضا بالدوربني Drobne (الصغير) و/أو الكرزيساني Krezesane (المدهش). وتنتمي الدوربني والكرزيساني بشدة إلى أنواع الألحان التي تجمع بين العزف الفيرتيوزي (شديد المهارة) للفيولينا، وبين رقص الروباتي يتطلب مهارة شديدة يؤديه الرجال. وغالبا ما تكون الألحان مكونة من جمل ذات أربع مازورات، إلا أن هناك ألحانًا كثيرة ذات إنشاءات من جمل غير معتادة. وكما رأينا من قبل، فكل دورة راقصة تنتهي بلحن أو لحنين، أو خليط منهما (Medley 22)، ويسمونه "زيلونا Zielona" وذلك بينما يتلامس الثنائي الراقص للمرة الأولى ويؤديان خطوة دائرية معينة. انظر الجدول ٥-٢ للاطلاع على موجز لإنشاء المتتابعة الراقصة الجورالسكية.

الجدول ٥-٢

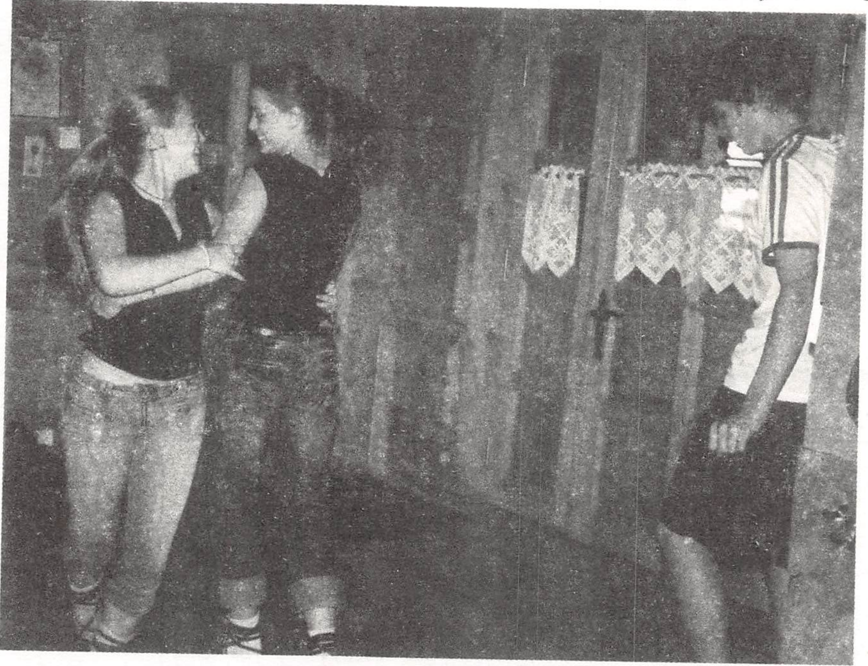
إنشاء المتتابعة الراقصة الجورالسكية

النوع	الوصف	البنود الإنشائية الأساسية
أوزفودنا	رقصة نوتة افتتاحية	الراقص الثنائي يدير الراقصة نحو الحلبة
كرزنسانا، ذرونبا	أي عدد وبأي ترتيب	عادة ما تعيد مجموعة من النساء الراقصة الأولى إلى

		حلبة الرقص لكل رقصة تالية
زيلونا	أغنية ختام/ نوتة وإيماءات راقصة	دون توقف فى الموسيقى أو الرقص. يدير الراقص الأول الراقصة وتنتهى المتتابعة الراقصة

وإذا ما تمعنا فى التراكات ١٣-١٧ من الأسطوانة المدمجة -٢، سنجد أنهما تمثلان متتابعة راقصة جورالسكية كما تؤدى فى قرية كوشيليسكو **Koscielisko** فى بولندا، من ثلاثة أفراد من عائلة تريبونيا توتكا **Trebunia - Tutka** كرز شتوف على الفيولينا الأولى، وشقيقه جان **Jan** على الفيولينا المصاحبة، وابن عمهم باول **Pawel** على آلة القرار **Basy**. وقد قاموا بالتسجيل فى منزل ايوا وفوجتيك ستيرشولا-ماسنياك **Ewa and Wajtek Styrczula – Masniak**، حيث كنت أقيم لعدة أيام فى أغسطس ٢٠٠٥. وقد سألت ابنتهما آنا **Anna**، وأحد أشقائها، مارسين **Marcin** أن يؤديا رقصة استلهاما للكابيلا فى أثناء عزفها ولكى يتيحا لنا أن نسمع أصوات أحذية الراقصين على الأرض الخشبية وتصفيقهم من آن لآخر. وقد ساعدنا ابنة عمهم آيفلا ستيرشولا – ماسنياك **Aniela Styrczula-Masniak** أيضا فى تدوير "آنا" على أرض الحلبة بعد الأوزفودنا الأولى. وكان كل من آنا، ومارسين، وأنيلا يرتدون ملابسهم العادية، فيما بعد أنهم غيروا أحذيتهم بأحذية تسمى كيربس **Kierpce**، وهى أحذية جلدية لها كعوب صلبة وشرائط

تلتف حول الكاحل (شكل ٥-٩). وقد سجلنا متتابعة راقصة نوتى **Nuty** دون راقصين، ثم أخرى بهم. وقد أبدى الموسيقيون دهشتهم من أن أداءهم كان أحسن بكثير مع الراقصين، لأن الرقص أعطاهم حافزا وطاقة. فالتفاعل بين الموسيقيين والراقصين هو جزء من جماليات الموسيقى يساعد فى توليد نوع من المتعة إضافة إلى الجمال.



شكل (٥-٩)

آنيلاسشيولا - ماسنيكا (إلى اليسار) تدير ابنة عمها آنا ستيرشولا ماسيناكا (فى الوسط) والتى سترقص مع شقيقها مارسين (إلى اليمين). وقد التقطت هذه الصورة فى أثناء تسجيل القرص المدمج - ٢، تراكات ١٣-١٧ فى منزل ستيرشولا - ماسنياك فى كشيليسكو **Kosce**- بولندا ٢٠٠٥

استمع بانتباه إلى نمط القرار المتكرر للأوزفودنا Ozwodna الأولـــى (القرص المدمج ٢، تراك ١٣) وقارنه بـــالقرص المـــدمج ١، تـــراك ١٢. وأنماط القرار تكون بالضرورة متماثلة رغم اختلاف النوتى. ويكـــون ذلـــك النمط النموذجى المتكرر الذى تتقاسمه الرقصات هو أوزفودنا ذات خمـــس مازورات (رى رى مى مى رى مى لالا رى رى DD EE DE AA DD).
انظر دليل الاستماع بانتباه.

الاستماع بانتباه

القرص المدمج ٢: ١٣

متتابعة جورلاسكية Gorlaski الجزء ١ أوزفودنا Ozwodna

قراءة العداد	التعليق	الترجمة
0:00	يستدعى المغنى جـــان توتكـــا الرقص بغنـــاء كوبليـــه. مـــع مصاحبة من الفيولينـــا الأولـــى وآلة القرار Basy على النبض الموقع الخامس 5th Metrical Pulse (المـــازورة الثالثـــة)، حيث يؤديـــان نمطـــا إيقاعيـــا متكررا فى القرار من خمـــس مازورات)	يا فتاتى يا حبى لا تستلقى على القش

	Ej, dziwcyno kochanie na sianie nie lygoj	
سيخدعك القش وسيسعد ذلك الأولاد	يغنى جان الكوبليه الثانى على نفس النوتا Ej, bo ciy sianko zdradzi bedom chtopcy radzi	0:06
	يلـــتقط كرزيـــشتوف توتكـــا Krzysztof Tutka، عازف الفيوليتا الأول اللحن.ويجـــرى تنويعات على نفـــس النوتـــة Nuta، الجملــــة A. يبــــدأ مارسين شتيرشولا – ماسنياك الرقص مع شـــقيقته ويمكننـــا سماع وقـــع أقـــدامهما علـــى الأرض الخشبية	0:11
	يؤدى عازف الفيولينـــا الأول تنويعا على نفس النوتة فـــوق باص متكرر من ٥ مازورات، إلا أن تنويعه يختلف بوضوح وسنسميه الجملة B	0:16

0:20	تنويع على الجملة B، وتشكيل نمط لجملة ميلودية ABB	
0:24	تنويع على الجملة A	
0:27	تنويع على الجملة B	
0:31	تنويع على الجملة B	
0:35	تنويع على الجملة A	
0:38	تنويع على الجملة B	
0:42	تنويع على الجملة B. يـــسمع الراقص مارسين تصفيق وهو يرقص	
0:45	تنويع على الجملة A	
0:49	تنويع على الجملة B. يُـــسمع وقع أقدام الراقصين	
0:52	تنويع على الجملة B	

القرص المدمج ٢:١٣

مقتطعة جورالسكية Gorals الجزء ١: أوزفودنا (Ozwodna 0:57). يؤديها كرزيشتوف تريبونيا – توتكا Krzysztof Trebunia - Tutka على الفيولينا الأولى، جان تريبونيا توتكا على الفيولينا الثانية مع الغناء، باول تريبونيا توتكا آلة القرار Bass. مع أنا مارسين Anna Marcin وأنيلا ستيرشولا – منشنيك رقص.

تسجيل ميداني لتيموثي ج. كولي Timothy J. Cooley - كوشيليسكو Koscielisko – بولندا – ٢٠٠٥

القرص المدمج ٢:١٤

متتابعة جورالسكيه Goralski الجزء ٢: أوزفودنا (Ozwodna 1:07) يؤديها كيرزستوف تريبونيا – توتكا فيولينا أولى، جان تريبونيا – توتكا، فيولينا ثانية وغناء: باول تريبونيا توتكا باص Basy. مع آنا ميرسن، وأنيلا ستريشولا – ماسنياك رقص: تسجيل ميداني تيموثي إى ج. كولى – كوشيلسكو – بولندا – ٢٠٠٥.

الرقصة الثانية فى المتتابعة (القرص المدمج ٢، تراك ١٤) عبارة عن أوزفودنا إضافية، وتقع أيضا فى جمل من خمس مازورات، إلا أن القرار المتكرر **Ostinato** يختلف اختلافا مهمًا. فالقرار يؤدى تنويعا على ذلك النمط النغمى **Pitch Pattern** – ثلاث جمل، كل منها من خمس مازورات: رى رى – رى مى – رى رِ/ى – مى رى – مى مى – رى رى – مى مى – رى مى – لا لا – رى رى. والملاحظة أن تلك الرقصة لا يسبقها أغنية كمقدمة (انظر دليل الاستماع بانتباه).

الاستماع بانتباه

القرص المدمج ٢:١٤

متتابعة جورلاسكية Goralski Suite الجزء الثانى: أوزفودنا Ozwodna

قراءة العداد	التعليق	الترجمة
0:00	يقدم عازف الفيولينا الأول النوتة Nuta. وتكون المصاحبة من	

	الفيولينا الثانية والقـرار Basy على الضربة رقم ٥ On Beat 5 (المازورة رقم ٣). والنوتـة مكونة من جمـل ذات خمـس مـازورات. نمـط تنويعـات ABB. يختلف القرار هنا قليلا في كـل جملـة مـن خمـس مازورات، حيث يتكرر كل ١٥ مازورة.	
0:05	الجملة B، خمس مازورات	
0:19	الجملة B، خمس مازورات	
0:13	الجملة A: نمط قـرار ري ري – مي مـي – ري ري – مـي ري – مي مي	
0:16	الجملة B: نمط قرار ري مي – مي مي – لا لا – سي دوديـز – مي مي	
0:21	الجملة B: نمط قرار ري ري – مي مي – ري مـي – لا لا – ري ري	

	الجملة A (يتكرر التنويع ABB)	0:25
	الجملة B	0:29
	الجملة B	0:33
	الجملة A (يتكرر التنويع ABB)	0: 37
	الجملة B	0:41
	الجملة B	0:45
	الجملة A (يتكرر النمط ABB)	0:49
	الجملة B	0:52
	الجملة B	0:56
	الجملة A	0:29
	الجملة B والختام	1:03

اللحن الراقص الثالث فهو كرزيسانا **Krzesana** تسمى "ترزى آه روس **Trzy Aros**" (ثلاثة وواحد) ومثل كثير من ألحان نوع كرزيسانا هذا، يشير الاسم إلى إنشاء النوتة والقرار المتكرر **Ostinato**. استمع إلى القرص المدمج ٢، تراك ١٥، وتتبع باهتمام بالغ القرار المصاحب الذى يتغير على الضربة الثالثة والرابعة كالتالى:

رى رى – لارى، رى رى – لارى، رى رى لارى، وهكذا. وفى كل جزء من ٤ ضربات، هناك ثلاث نغمات رى ونغمة واحدة لا، ومن ثم الاسم ثلاثة وواحد (ترزى آه روس **Three and One**). وتؤدى الفيولينا المصاحبة فى هذا المثال قرارًا متكررا أكثر صقلا وبلغة هارمونية (انظر دليل الاستماع بانتباه). (والهارمونية هى مفهوم قد لا يتلاءم إلا فى فجاجة مع الموزيكا بودالا **Muzyka Podhala**، أما الدرجة والتآلف لآلة القرار **Basy** هى والفيولينا المصاحبة فيؤديان فيتغيران بغرض تعليم الوقت والإنشاء **Structure** الموسيقى وليس كهارمونية مصاحبة كمعظم الموسيقى الكلاسيكية الأوروبية وبعض الموسيقى الأوروأمريكية الشعبية.

القرص المدمج ٢: ١٥

المتابعة الجورلاسكية الجزء ٣: "كرزسانا Krzesana" ثلاثة وواحد ترزى أه روس "Trzy a ros" (٢٦: ١). يؤديها كرزيشتوف تريبونيا – توتكا، فيولينا أولى، وجان تريبونا- توتكا، فيولينا ثانية وغناء، باول تريبيونيا-توتكا باص، مع أنامارسين وأنيلاستيرنولا – ماسنياك راقصتان. تسجيل ميدانى لتيموثى ج. كولى. كوشيليسكو- بولندا ٢٠٠٥

الاستماع بانتباه

القرص المدمج ٢: ١٥

متتابعة جورلاسكى–الجزء ٣: كرزسانا Krezesana ترزى آه روس Trzy A Ros (ثلاثة وواحد)

قراءة العداد	التعليق	الترجمة
0:00	يقدم جان تريبيونا – توتكا الرقص بالغناء. وتلحق به الفرقة الوترية فى المازورة الثالثة	(مقاطع صوتية دون معنى) عندى ١٤٠ بطة

	Aśtajrom, aślajrom, Sto slyrdziysci kacek mom	
تلك البطات ملك لحبيبتى كاتى أعرف حبيبتى كاتى جيدا	غناء الكوبلية الثانى Ate Kacki Majyj Kaski Jo siy z Kaskom dobrze znom	0:05
	يؤدى كرزيشتوف تنويعا لنفس النوتة على الفيولينا، لاحظ عدم تغير النمط للقرار المتكرر رى رى – لارى – رى رى – لارى	0:09
	لاحظ كيف تضبط الفرقة الوترية النبض الإيقاعى Tempo مع الخطوات المسموعة للراقص	0:33
	تتبع الفرقة عازف الفيولينا الأولى وتجرى تحويرا مقاميا Modulation نزولا حتى مقام صول. ومن ثم يصبح النمط الإيقاعى المتكرر Ostinato صول دو – رى صول، صول صول رى صول، إلخ. تتحور المقطوعة مقاميا فى عودة إلى مقام رى صعودا قبل الختام	0:58

الاستماع بانتباه

القرص المدمج ٢:١٦

المتتابعة الجورالسكية – الجزء رقم ٤

Krezesana "Po Dowa "بودوا" كرزيسانا

قراءة العداد	التعليق
0:00	النداء للرقص، وفى تلك المرة ليس بالغناء بل النداء "Po Dowa". ويبدأ عازف الفيولينا الأول اللحن، ويلحق به الباص مع الفيولينا المصاحبة فى المازورة الثالثة. نمط قرار متكرر رى رى – لا لا – رى رى – لا لا،.. إلخ بداية دورة التنويع الثانية. وتتكون كل جملة من أربع مازورات. دورات تنويع تبدأ عادة بجملة تؤكد منطقة صوتية أعلى. بداية دورة التنويع الثالثة. لاحظ عدد الجمل ذات الأربع مازورات، وهى تتغير فى كل دورة تنويع بداية دورة التنويع الرابعة والختامية

القرص المدمج ٢:١٦

متتابعة جورلاسكية- الجزء ٤
كرزسيانا بودوا Podwa (٠,٥٤)
يؤديها كرزيشنوف تريبونيا توتكا، فيوليتا أولى، جان تريبونيا توتكا، فيولينا ثانية وغناء، وباول تريبونيا – توتكا، باص، مع أنا مارسن وآنيلا ستيرشولا – ماسيناك رقص.

تسجيل ميدانى ليتموثى ج. كولى. كوشيليسكو، بولندا ٢٠٠٥

والرقصة الرابعة فى المتابعة (القرص المدمج ٢، تـراك ١٦) هـى كرزيسانا Krzesana تسمى بودوا Podwa (فى اثنين). وتغيـر الفيولينـا المصاحبة والقرار Basy التآلفات كل ضربتين (التآلفات رى رى - لا لا - رى رى - لا لا،... إلخ)، أى فى اثنين In Two (انظر دليـل الاسـتماع بانتباه). والراقصة التالية هى الأخرى كرزيسانا، وهى مصاغة فى تتابع فى التحوير المقامى Modulating Sequence من النوتى Nuty مع تغيير النمط المتكرر للقرار والمسمى زى ستارى ze stary (العجـوز The Old One) (القرص المدمج ٢ تراك ١٧).

القرص المدمج ٢: ١٧

المتابعة الجورلاسكية Goralski الجـزء ٥ أداء كررزيـشتوف تريبونيا - توتكا فيولينا أولى، جان تريبونيا - توتكا، فيولينـا ثانيـة، وغناء باول تريبونيـا - توتكـا، باص. مع أنا ميرسـين، وأنـيلا ستيرشولا - ماسـيناك، رقـص. تسجيل ميدانى لتيموثى ج. كولي- كوشيلسكو - بولندا -٢٠٠٥

عندئذ ودون توقف عند ١:٤٣ ثانية بالضبط، يعطى الـراقص الأول إشارة انتهاء الرقص، وعلى الفور تنتقل الفرقة إلى الزيلونا Zielona، وهى التذييل الختامى Closing Coda . ويستدعى ذلك إلى الذهن أن نوتة الزيلونا هى علامة لنهاية متتابعة الرقص ويكون فى اللحظة التى يدير فيها الراقص الأول الراقصة الأولى، متظاهرا بأنه يلمسها لأول مرة فى أثنـاء الـرقص. (انظر دليل الاستماع بانتباه).

ويمكننا اللجوء إلى تفسيرات عديــدة للمعنـــى الاجتمـــاعى لـــرقص الجورلاسكى **Goralski** على أساس البنية الإنشائية وحدها. وقبل أن نفعـل ذلك، من الواجب علينا أن نتذكر أن جورلاسكى البــودالى هــم قــوم مــن الأوروبيين المحدثين الذين يتشاركون ثقافيا بدرجة كبيرة مــع الأوروبيــين والأمريكيين الآخرين. إلا أن الممارسات الثقافية الشعبية التقليدية، مثل رقص الجورلاسكى، تحتوى على معلومات تختص بالقيم الجوهرية وأفكار حول ما الذى يعنيه أن تكون "جورالى" **Gorale** فى القرن الواحد والعشرين، حتــى ولو كانت مثل تلك الممارسات لا تصف الكيفية التى يمارس بها الفرد حياته العادية (ذكر أو أنثى). وعندما نأخذ بذلك المفهوم، يمكننا ملاحظة أنه فــى نطاق الإنشاء العام للرقص، أن الراقص الأساسى يتمتع بقدر لا بأس به من الحرية وقدرة التحكم (رازين **Wrazen** ١٩٨٨: ١٩٧). وهو يحدد الألحـــان التى سيتم الرقص عليها، ومن التى ستشاركه الرقص، والمدة التى سيرقصان خلالها معا. ولابد أن تعبر الراقصة الأولى عن نفسها بالطريقة التى ترقص بها فى نطاق السياق الذى يتحكم فيه الرجل. وتكون اختياراتها محـــدودة، إلا أن المحيطين بها يمكنهم قراءتها وهم يلاحظون كيف تستجيب للراقص الذكر بلغة جسدها، وتعبيرات وجهها، وتفاعلاتها العامة مع شريكها فى الـــرقص. تذكر أن هناك زوجًا واحدًا من الراقصين يكون متواجدا على الحلبـــة بينمـــا ينصرف الآخرون إلى المراقبة – وعادة ما يفعلون ذلك باهتمام بالغ. وكمـــا قد نتوقع، فإن مثل هذا الرقص الجورالى **Pro Goralsku** يتبع نوعـــا مـــن الاستعراض الذاتى للمؤدى ولفت الأنظار بين دائرة من أصدقائه المقـــربين،

وعائلته، والمجتمع. وعلى نحو خاص فهو بالنسبة إلى الرجل يعتبر رقصة رياضية مملوءة بالحيوية والفتوة وتتطلب مهارة وقدرة تحمل إلى جانب معرفة شاملة بالموسيقى.

الاستماع بانتباه

القرص المدمج ٢:١٧

المتتابعة الجورلاسكية Goralsk Suite

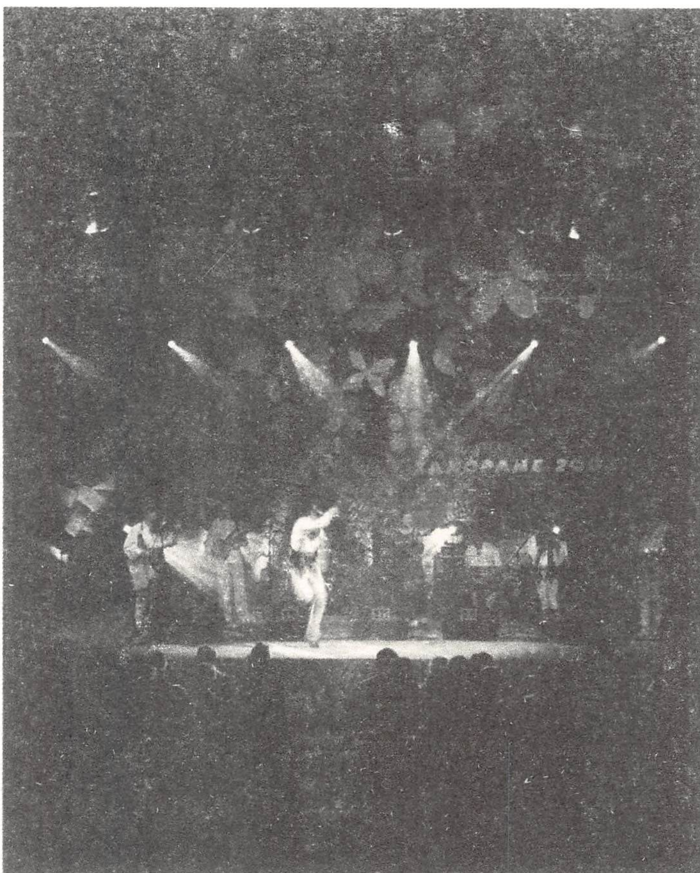
الجزء رقم ٥ كرزيسانا "krzesana" زى ستارى Ze Stary وزيلونا Zielona

قراءة العداد	التعليق	الترجمة
0:00	يقدم جان الرقصة الخامسة بغناء كوبليهن. وتلحق به الفرقة، كما هو متبع في المازورة الثالثة. Ej Se ino Cina Cina Lepo kaska niz Maryna Kaska uprac, kaska usyc Maryny siy nie kee rusyc	Cina Cina قرص، سيناسنيا فقط (مقاطع حروف بلا معنى – مرحى) كاتى أحسن من مارى كاتى تغسل الملابس كاتى تمارس الخياطة
0:10	يلتقط كرزيشتوف النوتة على الفيولينا الأولي بجملها ذات	مارى لا تريد أن تتحرك

	المازورات الأربع وبعــزف كمصاحبة للــرقص. لاحــظ النمط الإيقاعى المتكرر فــى القرار Ostinato Pattern لا لا – لامى – لا لا– لامى، إلخ.	
0:22	بعد المدخل الميلــودى الــذى يؤديه كرزيــشتوف، يتغيــر النمط الإيقاعى المتكرر إلــى مى مى – لا لا – مى مى – لا لا، إلخ.	
0:38	يعاود النمط الإيقاعى المتكرر، بعد عــازف الفيولينــا الأول، التغير إلى لا لا لامى، إلخ.	
1:06	تتحور النوتا إلى رى D مــع نمط القرار المتكرر رى رى رى لا رى رى رى لا، إلخ.	
1:28	تتحور النوتا إلى صــول G، مع نمط القرار المتكرر على النحـــو: رى رى – صـــول صول – رى رى – صـــول صول، إلخ.	
1:43	باتباع إشارة مــن الــراقص الأول، تتغير النوتا فجأة إلــى زيلونــا Zielona إعلانــا بانتهاء جولة الراقصين	

سيرة حياة: كرزيشتوف تريبونيا – توتكا Krzysztof-Trebunia-Tutka

يجسد كرزيشتوف تريبونيا – توتكا Krzysztof Trebunia – Tutka موضوعات كثيرة فى هذا الفصل، وهو عازف فيولينا ومغنٍ وقد سجل عدة تراكات فى القرص المدمج. وهو موسيقى شعبى تقليدى Traditional بمعنى أنه سليل أسرة تمتد جذورها إلى ماض طويل من الموسيقيين الريفيين. وقد حقق مستوى رفيعا فى البودال Podhale كواحد من أقوى الموسيقيين والراقصيين الذين يؤدون طبقا للأسلوب المعروف بالموزيكا بودالا Muzyka Podhala، كما أنه معلم ممتاز. وكلمة تقليدى بهذا المعنى تشير إلى أداء المؤلفات كما كانت تؤدى فى الماضى، أى كما كان يؤديها الآباء والأجداد، وفى حالة كرزيشتوف كما كان يغنيها أجداد الأجداد. ورغم ذلك فكرزيشتوف يعتبر من فنانى الحداثة، وله صيت عالمى على مستوى واحدة وعشرين دولة، فهو مواطن عالمى. وقد شاركنى فى إجراء مقابلات ومناقشات غير رسمية أوضح فيها إيمانه بأن التقاليد لابد أن تتغير وتتكيف كى تظل حية فى يومنا هذا. ومن ثم، فهو يجيد العزف على الفيولينا، وفلوت الراعى Shepherd's Flute ، أو الرقص الجورالى وهو يرتدى ملابس قومية كما كان جده الأكبر يؤدى تماما. وفى نفس اليوم يمكن أن يعزف أمام آلاف المعجبين مع فرقة ريجا Reggae Band من جاميكا أو فرقة خليط من موسيقى الروك Rock Fusion Band من وارسو (شكل ٥ – ١٠).



شكل (٥-١٠)

فرقة عائلة تريبونيا - توتكا تؤدى فى حفل خليط موسيقى Fmsion concert فى زاكوبان Zakopane - بولندا - ٢٠٠٥. وفى الصورة نجد إلى اليسار فلايدسلاف تريبونيا توتكا Wladyslav Trebunia Tutka - بينما يرقص كرزيشتوف Krzysztof فى الوسط، وشقيقته آنا Anna تعزف على الباص Basy. لاحظ الباص الكهربى ومجموعة الطبول التى ترى خلف كرزيشتوف، مع آلة السيمبولوم الهنغارى cymbolum إلى يمين آنا.

قابلت كرزيشتوف فى بودال عام ١٩٩٢. وكان يـؤدى مـع والـده فلاديسلاف وشقيقته آنا فى احتفال غير رسمى يعد مهرجانًا شعبيًا صغيرًا فى قرية بورونين Poronin، بجوار قريته بـيلاى دوناجيـك Bialy Dunajec (شكل ٥-١١). وفى ذلك الوقت كان فى الثانية والعشرين، وطالبا جامعيا فى كراكوف Karakow، وكان قد حقق بعض الشهرة فى منطقته كعازف ممتاز على الفيولينا، وراقص، وحامل للواء الفن التقليدى. وفى ذلك الصيف أجريت معه مقابلة ودارت بيننا مناقشات مثمرة من خلال لقاءات متعددة. وقد ظللت أراسله وأزوره، حتى أصبح اسمه يتردد فى جميع أرجـاء بولنـدا كمـؤدٍ للموسيقى الشعبية وشارك فى رسم خريطة أوروبا الغربية الموسـيقية مـن خلال تسجيلات عديدة على أسطوانات مدمجة ومؤدٍ لموسيقى "النبض العالمى World Beat"[1]. إلا أنه حافظ على جذوره البولندية فى منطقة بودال، حيث يقوم بنشاط فى التدريس للأطفال ويعلمهم كيفية أداء الموزيكا بودالا كغنـاء ورقص وعزف.

وقد اعتمدت سيرة الحياة الموجزة تلك على المقابلات والمناقشات التى أجريتها مع كزريشتوف ومن خلال مقابلاتنا ومناقشاتنا على مدار سـنوات، برز موضوعان رئيسيان: أولهما أن المعرفة العميقة بالممارسـات الثقافيـة لأسلاف كرزيشتوف ذات أهمية كبرى لتكوين تصوره ومفهومه الذاتى، ثـم استيعابه لأنشطته الموسيقية الخاصة به، وثانيهما أنه بينما كان راسخ الجذور فى حاسته للميزات الموسيقية، نجده يعتقد تماما أن من حقه، وربما من ضمن مسئولياته أن يقوم بالتجريب فى موسيقاه.

---

(١) خليط من الموسيقات الشعبية العالمية مع موسيقى الروك – المترجم.

ولد كرزيشتوف عام ١٩٧٠ ونشأ فى قرية صغيرة بمنطقـــة التـــاترا تدعى ميلاى دوتاجيل Baily Dunajec ، فى بولندا. وسواء عندما كان يدخل معه فى مناقشات، أو فى المقدمات التى يؤديها على المسرح، أو فى الأسطر التى كان يكتبها فى تسجيلاته المنشورة، كان كرزيشتوف سريعا فى الإشارة إلى طابور طويل من الأسلاف الذين كانوا يؤدون الموزيكا بودالا. فكان جده الأكبر ستانسشلاف مروز Stanslaw Mroz راعيا للأغنام وعازف موسيقى قرب له مكانته.[1] وقد ورد مروز هذا فى كتابات الموسيقولوجى البولنـــدى أوولف تشيبينسكى Adolf Chybinski ، الذى عمل فى البودال قبل الحــرب العالمية الأولى (تشيبينسكى (١٩٢٣) ١٩٦١: ٣٦٢)، كما كان على معرفـــة بـــالمؤلف الموســـيقى البولنـــدى الـــشهير كـــارول شيمانوفـــسكى Karol Szymanowski،[2] الذى تردد على جد كرزيشتوف جان تريبوينا- توتكـــا Jan Trebunia – Tutka (ولد عام ١٩٠٧).

وكان لدى جان وزوجته تسعة أطفال، أربعة أولاد، وخمس بنات، وقد صار الأولاد كلهم موسيقيين، بمن فيهم الأصغر فلاديـــسلاف Wladyslaw (ولد عام ١٩٤٤)، وهو والد كرزيشتوف. وفى الخمسينيات كان فلاديسلاف قد حقق شهرة بالفعل كعازف فيولينا قدير، وكان لفرقة عائلة تريبينا – توتكا

---

(١) ترتبط موسيقى القرب غالبا بثقافات الرعى. والقرب نفسها تصنع من جلود الغنم، أو من الماعز كما فى حالة موسيقى قرب الجورال.

(٢) (١٨٨٢- ١٩٣٧) مؤلف موسيقى بولندى وعازف بيانو – كان مديرا لكونسرفتوار وراسو – من أتباع ڤاجنر وريتشارد شتراوس لـــه ٤ ســـيمفونيات وكونـــشرتو هين للبيانو – المترجم.

Trebunia - Tutka اسما رنانا على المستوى المحلى وفى المهرجانات القومية الفولكلورية والمسابقات التى انتشرت فى بولندا ما بعد الحرب. وعندما أخبرنى كرزيشتوف على ذلك الصف الطويل من الموسيقيين، كان ينوه بمزيد من الفخر وهو مستمتع أنه فى الخمسينيات كانت عائلة تريبونيا – توتكا فى إمكانها أن تكون ثلاث فرق موسيقية يمكنها إحياء ثلاث حفلات زفاف أو مناسبات مختلفة فى آن واحد. وهنا يشرح كرزيشتوف كيف تردد والده فى تعليمه عزف الفيولينا:



شكل (٥-١١)

من اليمين إلى اليسار: أندرزيج بولاك **Andrzej Polak**، فلاديسلاف تريبونيا – توتكا. كرزيشتوف وآنا وقد اختفى جزء منها وراء فيولينا كرزريشتوف وذراعة – برونين – بولندا ١٩٩٢.

وعلى الأسطر التالية يشرح كرزيشتوف كيف تردد والده في تعليمه عزف الفيولينا:

"... عندما كنت في حوالي السادسة من عمري، طلبت والدتي من أبي أن يعلمني العزف فأعطاني زلوبسكي **Zlóbcoki** صغيرة - فيولينا شعبية تشبه القارب (انظر شكل ٥-١٢) كي أعزف عليها، حيث لم يرغب أن أحطم فيولينا حقيقية. ولم أحب تلك الآلة كما يجب، وهو أيضا لم يكن راغباً في تعليمي في البداية، إلا أنني تعلمت شيئا فشيئا، وكان من حين إلى حين يشاركني العزف. وكان يوجهني كي أتفادى أخطائي. (مقابلة مع المؤلف، أغسطس ٢٠٠٥).

وعلى الرغم من أن والده كان معلما قديرا مع أطفاله الآخرين، فإن كرزيشتوف واجه تحديا ليتعلم منه في البداية. ومع ذلك، فقد علمه كيف يرقص ويؤدي الخطوات الصعبة للأوزفودنا عندما كان في السابعة.



شكل (٥- ١٢)

Wladislaw Trebunia - Tutka فلاديسلاف تريبونيا توتكا
يعزف على آلة الزلوبسكي **Zlobcoki**، برونين **Pronin - 1992**

وفى نفس العام التحق كرزيشتوف بفرقة غنائية راقصة تابعة لمدرسة محلية، واستمتع كثيرا بما عقده من صداقات مع رفاقه. وبفضل تعاليم والده، أصبح واحدا من أحسن راقصى المدرسة. وفى السبعينيات، كان من الشائع بين المعاهد التعليمية، وفى القرى، وحتى فى قطاع الأعمال، أن يكون هناك رعاة للفرق المحلية الغنائية والراقصة. وكانت بولندا فى تلك الفترة تحت حكم الحزب الشيوعى، الذى شجع فرق الموسيقى الفولكلورية كتعبيرات أيديولوجية مناسبة للشعب. وسواء كان الفرد فى فرقة ما يقبل أو لا تلك الأيديولجية فهو أمر جانبى، فقد كانت المدارس والمؤسسات ترتبط مع الحكومة على مستوى ما. وربما كان كرزيشتوف كصبى صغير لا يملك أى وعى سياسى، فهو يستعيد تلك الذكريات ويذكر أنه كان يستمتع مع فرق الغناء والرقص لما كانت توفره من فرص اجتماعية ورحلات. ويستعيد ذكرياته عندما كان يسافر مع فرقة مدرسته وهو فى الثامنة أو التاسعة إلى ألمانيا وكيف كانت مقابلاته مع الموسيقيين والراقصين حول العالم مصدر إثارة واستلهام. وفى الثمانينيات، كانت بولندا تحت نير الأحكام العرفية. عندما حاول الحزب الشيوعى مقاومة حركة التضامن **Soliderity**[١] التى قادت إلى إنهاء الهيمنة الشيوعية فى عام ١٩٨٩. وفى أثناء الأحكام العرفية، كان السفر خارج البلاد محظورا بشدة. الآن كرزيشتوف كان مسموحا له بالسفر إلى مختلف أنحاء أوروبا مع فرقته.

---

(١) حركة التضامن، وهى باللغة البولندية **Solidarność** التى كسبت انتخابات عام ١٩٨٩. وكانت موجهة ضد الشيوعية فى أنحاء وسط أوروبا.

أبدى والد كرزيشتوف اهتماما كبيرا بإمكانيات ابنه عندما شاهده يعزف مع الفرقة المدرسية، ويقص علينا كرزيشتوف حول تلك الحادثة:

"... أرانى كيف أعزف الفوجاركا **Fujarka** (فلوت خشبى يرتبط بالرعاة). وقد أحببت تلك الآلة كثيرا. وقد التقطت الأنغام بسرعة كبيرة. وحصلت على الجائزة الأولى فى مسابقة بين الفرق على تلك الآلة. وكان ذلك دفعة كبيرة لى، وأصبح فى إمكانى العزف كلما سنحت لى الفرصة، وأنا فى انتظار والدتى، التى كانت تعمل فى مستشفى، أو عندما كنت أنتظر الأوتوبيس ولدى بضع دقائق. وكنت أحرز تقدما أيضا طوال الوقت فى العزف على الزلوبوكى **Zlobcoki** (مقابلة مع المؤلف، ٢٣ أغسطس ٢٠٠٥).

فى عام ١٩٨٢ عندما كان كرزيشتوف فى حوالى الثانية عشرة من عمره، وقد ضمه والده إلى فرقة الأسرة، حيث شارك فى المهرجان القومى للموسيقى الفولكلورية فى وسط بولندا، يتذكر كرزيشتوف ما استلهمه من أفكار موحية عندما حصلت الأسرة على الجائزة الأولى فى المسابقة. وفى ذلك الوقت بدأ أيضا فى الالتحاق بمدرسة موسيقية محلية حيث تعلم قراءة المدونة الموسيقية، وأساسيات نظرية الموسيقى الغربية، ومبادئ عزف البيانو. وعلى الرغم من أنه لم يستمر فى المدرسة الموسيقية، فإنه استمر فى تطبيق تلك المهارات الأساسية فى موسيقاه – وعلى سبيل المثال كان يستطيع قراءة المدونات الموسيقية فى الكتب التى تدور حول الموسيقى الجورلاسكية، وقد أفادته تلك الكتب فى فهم ما اكتسب من ذخيرة موسيقية **Repertoire** من عائلته والمعلمين الإقليميين.

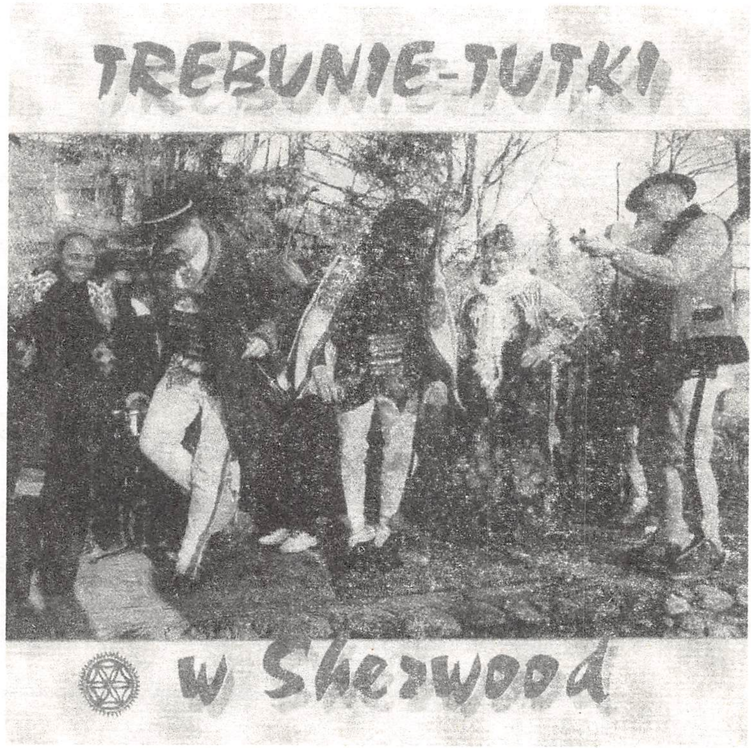
وعندما بلغ الثالثة عشرة، تلقى أكورديون هدية من والده، وسرعان ما تعلم عزف الألحان على تلك الآلة الجديدة إذ ساعدته معلوماته على لوحة مفاتيح البيانو. وعلى الرغم من أن الأكورديون لا تعتبر من الآلات التقليدية فى موسيقى الجورال، كما أن ضبطها ذا التعديل المتساوى **Equal Temperament Turning**[1] يتعارض مع الضبط المتداول للجورال، فإنها مفيدة جدا فى الموسيقى الاجتماعية الراقصة مثل الفالس والبولكا. وتلك الألحان الراقصة الشائعة فى أوروبا تلعب دورا مهما فى حفلات الزفاف المحلية، وقد أخذ فلاديسلاف ابنه مع أكورديونه عندما كان يحيى حفلات زفاف. وحفلات الزفاف التقليدية فى بورال تستمر لعدة أيام، وتمتد حتى الساعات الأولى من الصباح كل يوم. وعلى الرغم من أن كرزيشتوف كان صغيرا على هذا النوع من الأعمال، فإنه كان طويل القامة بما يكفى لكى يبدو أكبر سنا، إلى جانب أنه كان بصحبة والده خلال تلك السنوات، اكتسب كرزيشتوف معلومات موسيقية ومهارات وعزف مع فرقة لأسرته وفى فرق مدرسية عديدة، ومن آن لآخر مع فرق عائلات أخرى (معظم الفرق المحلية تضم إليها عازفين من عائلات ذات جذور ممتدة). وعندما بلغ مبلغ الرجال، حول طاقاته إلى عزف الـڤيولينا الرقص، وربما كانت تلك الأنشطة هى

---

(١) وفيه تتساوى كل أنصاف النغمات **Semitones** حيث يشمل الأوكتاف ١٢ من أنصاف الخطوات المتساوية مما يُسهل عملية الانتقال بين المقامات (التحوير **Modulation**) وعلى سبيل المثال تكون رى دييز وميبيمول متساويين وبالمثل للأزواج الأخرى – المترجم.

الأكثر احتراما للشباب فى المنطقة. وعندما كان فى العشرين من عمره. كان يعتبر واحدا من أعظم الموسيقيين الشباب فى البودال وعندما كـــان ملتحقـــا بالكلية فى كراكوف، أصبح كرزيشتوف مـــديرا موســـيقيا لفرقـــة ســـكالنى Skalni، وهى فرقة غنائية راقصة ذات مكانة كبيرة إذ كانت تضم إليها طلبة الجامعة من مختلف المؤسسات فى كراكوف. وفى عام ١٩٩٠ كون فرقـــة تحمل اسمه (كابيلا كرزيـــشنوف تريبـــونى – توتكـــا Kapela Krszytof Trebuni-Tutki) وقد سجلت شريطا ظهر فى الأسواق عام ١٩٩٢، بعنوان Zywot Janicka Zbojnika .

وفى نفس الوقت تقريبا، خاض كرزيشتوف تجربة القيـــام بمـــشروع تسجيل مع أسرته–الوالد فلاديسلاف، وشقيقته آنا Anna، مما فتح الأبـــواب لفرص موسيقية جديدة وفى عام ١٩٩١، قامت الفرقة بعمل تسجيل عـــالمى مع فرقة ريجى Reggae من جامايكا مقرها لنـــدن وتحمـــل اســـم "الإخـــوة المتألقين Twinkle Brothers "، وقد حقق الكاسيت الذى ظهر نجاحا مهـــولا نشر أغانى الموسيقى الشعبية فى أوروبا، ورسخ مكانة كرزيشتوف كموسيقى محترف، فتبع ذلـــك تـــسجيلات جديـــدة مـــع فرقـــة Twinkle Borthers (شكل ٥–١٣).



شكل (٥-١٣)

غلاف الأسطوانة المدمجة لفرقـة تريبـونى – تـوتكى ف **Trebunie – Tutki w** – شيروود **Sherwood** – كاماهوك **Kamahut 1996** من اليسار: ديلاجرانـت **Della Grant**، كرزيـشتوف، نورمـان "**Twinkel" Norman**، جرانـت **Grant** (فى رداء الجورال)، وفلاديسلاف تريبونيا – توتكا **Trebunia – Tutka – Wladyslaw**

وقد احتـوت أول تـسجيلات الموزيكـا بـودالا **Muzyka Podhala** نصوصا تقليدية لما قد نطلق عليه سـياقًا مختلطًـا بـين الريجـى **Reggae** ولهجات محلية من جامايكا مع أشعار جورالية. ويـضم هـذا الفـصل فـى

صفحات قادمة تفاصيل أكثر حول ذاك المزيج العالمى فى التسجيلات[١] التى سنناقشها. وفى مقابلاتى مع كرزيشنوف، كان يبدى ملاحظات دائمة حول أنه إذا ما كان هناك من ينتقدون ظاهرة نشر وترويج الموزيكا بودالا على المستوى الشعبى، فإنه شخصيا يثابر على معاملة الموسيقى باحترام، ولا يتعرض لتراثه على الإطلاق فى نوع من المحاكاة الساخرة **Parody**. وإضافة لذلك، فقد علمته التجربة أن يكون مبدعا، ويكتب نصوصا جديدة حول الحياة المعاصرة فى البودال، كما يكتب أيضا ألحانا جديدة فى أسلوب جورالى. وكان أول مؤلف موسيقى لكرزيشتوف هو "كوشاج أبوروج **Kochajabuduj**، وهو أغنية تدور حول منازل شعبية من الخشب، وكرزشتوف مهنته الأصلية ومهندس معمارى، ومتخصص فى إنشاء المنازل الحديثة باستخدام أساليب الإنشاء التقليدية من جذوع الأشجار.

وحاليا تقوم عائلة توتكا بجولات حول العالم لتقديم خليط من أساليب الموسيقى التقليدية على آلات شعبية مثل الزلوبوكى **Zlobeoki** (الفوت الخشبى) وموسيقى الغرب، مع موسيقى تراثية قديمة بعد تجهيزها **Adaptation**، ومؤلفات موسيقية جديدة تماما تم فيها إضافة الكونترباص الكهربى ومجموعات طبول إلى مجموعة تقليدية من الفيولينات وآلة الباص **Bassy** (شكل ٥-١٠).

---

(١) النبضة العالمية **World Beat** وسيأتى ذكرها فيما بعد – المترجم.

وكرزيشتوف يعتبر الآن نجما شرعيا فى عالم موسيقى البوب فى بولندا، واسمه مألوف لدى الناس مع تسجيلاته فى كل محال بيع الأسطوانات المدمجة. وما زال مهتما بتعليم مجموعات الأطفال أساسيات الموزيكا بودالا ويقضى بينهم وقتا رغم مسؤولياته - وقد سألته عن هذا الموضوع، فأجاب بأنه على الرغم مما يحصل عليه من دخل بسيط من التدريس للأطفال، وضيق الوقت، إلا أنه يجدها رسالة ويقول أيضا إن لديه القدرة على التدريس، وكثير من طلبته انطلقوا فى طريقهم وأصبحوا موضع فخره.

ويعلم كرزيشتوف تلاميذه كيف يقرءون ويكتبون الموسيقى باستخدام تدوين يعتمد على أحرف رمزية وأرقام **Cipher Notation**. ويتسق ما يقدمه من ممارسة موسيقية تعتمد على الانتقال الشفهى مع تفسيره لمشروعات موسيقى "النبضة العالمية" الخاصة به، والمؤلفات الموسيقية الجديدة المرتبطة بالأسلوب التقليدى الشعبى. وهنا تكون المعرفة المتعمقة للميراث الشخصى ضرورة لتقديم موسيقى ذات مسؤولية تعبر عن الذات. ومثل تلك المعرفة تعمل على إتاحة قدر كبير من الحرية، فكرزيشتوف بما له من جذور ممتدة فى الموزيكا بودالا، يجد نفسه حرا فى تخطى الذخيرة الموسيقية **Repertory** والأساليب التى ورثها عن أسلافه - فهو يعزف موسيقى من سلوفاكيا، وسهول بولندا، وهنغاريا، ويتعاون مع موسيقيين من جامايكا، ومن هنا وهناك، وبصفته موسيقيا تخطت شهرته حدود موطنه وأمته، فإن كرزيشتوف يضطلع بمسؤوليته لتعليم الناس الموزيكا بودالا كما هى كل جدية وفى جو من الحرية وباحترام.

الموسيقى الريفية الأوروبية على المسرح وبين جيرانك

إذا ما سافرت إلى منطقة البودال كسائح، سيكون من المحتمل جدا أن تتعامل مع الموسيقى الإقليمية هناك فى المطاعم والاحتفالات ويصدق ذلك على كثير من أجزاء أوروبا، وليس فى منطقة التاتراس **Tatras** فقط. إن نظرة فاحصة وسريعة فى أى دليل سياحى، ستكشف عن المهرجانات الإقليمية، حيث يمكنك أن تجد الأطعمة المحلية، والفنون والموسيقى. وعلى الرغم من أن المهرجانات فى منطقة التاتراس لم تقم إلا منذ منتصف القرن العشرين، فإنها جزء مهم فى الأساليب التى يتم بها المحافظة على التراث الموسيقى، والكيفية التى يفهمها بها الناس اليوم. وقد شرحت فى كل ما زرته من أماكن لماذا أؤمن بأن تلك المهرجانات الحديثة ذات معنى عميق للجورال اليوم (كولى **Cooley** ١٩٩٩، ٢٠٠١، ٢٠٠٥: ٢١٧ – ٣٨). إنها طقوس حديثة **Modern Rituals**، حيث تعرض الأفكار حول ما الذى يعنيه أن تكون جورالى **Gorale** من البودال، تحتفظ بتراثك، ومن خلاله يكون لك تواجد وذكر فى السياق العالمى. وبعض موسيقى البودال فى هذا الفصل قد تم تسجيلها فى مهرجانات (القرص المدمج ٢ تراك ١٠ و ١٢).

والولايات المتحدة باعتبارها أمة من المهاجرين من جميع أنحاء العالم، تستضيف كثيرا من المهرجانات حيث تُسمع من خلالها الموسيقى الأوروبية. ويختار كثير من المهاجرين أيضا أن يقيموا حفلات زفافهم فى أمريكا، حيث تضم تقاليد من تراثهم. ولقد واصل المهاجرون زراعة تقاليد الموسيقى

الفولكلورية الأوروبية على ذلك الجانب من الأطلنطى (تيتون وكارلين Titon and Carlin ٢٠٠٢). ولقد كانت ثمارى الأولى مع "الموزيكا بـودالا" فـى شيكاغو، فى مهرجانات أو حفلات زفاف. وتعتبر شيكاغو أكبر تجمع يـضم صخب موسيقى الجورال خارج بولندا. فهناك عشرات مـن فـرق التتـرا البولندية للرقص والغناء. والواقع أن تلك الفرق كثيـرا مـا تـشارك فـى مهرجانات الموسيقى الفولكلورية فى بورال. وعندما أجرى لـويس رازيـن Louise Wrasen دراسة عن موسيقى وراقصي الجورال البولندين فى مدينة تورنتو -- شيكاغو، وجد أن الأطفال الذين تعلموا الموسيقى فـى أمريكـا الشمالية كان لديهم ميول لممارسة الموسيقى باعتبارها أيقونة ثابتـة Static Icon تشم من خلالها عبق الماضى، ولوعيهم الـذاتى بأصـولهم العرقيـة (رازين Warzin ١٩٩١، ٢٠٠٧). أما الموسيقيون والراقصون الذين تعلموا فى بولندا قبل أن يهاجروا إلى الولايات المتحدة أو كندا، فكانوا على النقيض لديهم استعداد للاحتفاظ بالأداء المتسم بالارتجال فى انسياب، والذى مـا زال شائعا فى البودال ورغم ذلك، فمنذ ١٩٨٩، ازدادت حركة السفر بين أمريكا والدول فى وسط أوروبا الشرقية. وربما يمكن القول إن الصلات والـروابط الموسيقية قد ازدادت هى الأخرى.

إن مجرد إلقاء نظرة على صحفك المحلية، ودليل التليفونات، بـل حتـى البرامج الإعلامية فى التليفزيون تدرك الكيفية التى تمثل بها الجماعات المهاجرة فى الجوار أنفسها موسيقيا. والمهرجانات هى مكان ممتاز للبدء به.

الموسيقى الأوروبية الإقليمية على الساحة العالمية

ثلاث دراسات حالة

ربما لاحظت أن هذا الفصل لم يركز على نقاء الموسيقى. ومنذ السبعينيات لم يعد علماء الموسيقولوجيا الإثنية يؤمنون بما يمكن تسميته بالنقاء الموسيقى **Musical Purity** أى موسيقى يتم إبداعها بمعرفة جماعة معزولة من الناس ولا يعكسون من خلالها أية مؤثرات خارجية. ومن المؤكد أنه قد مضى وقت طويل منذ عاشت أى أقوام معزولة عن الآخرين. وكثيرا ما توصف جبال التترا بأنها مناطق معزولة، إلا أن الناس هناك (مع أفكارهم الموسيقية) قد أتوا من أماكن بعيدة كى يستقروا بها، ومنذ أواخر القرن التاسع عشر أصبحت المنطقة من المناطق ذات الجذب السياحى. فهناك موسيقى البودال المنفردة، ولها معالم واضحة، إلا أنها ليست معزولة، ومن المؤكد أنها ليست نقية تماما.

واليوم تسهل التكنولوجيا تبادل الأصوات الموسيقية أكثر مما كان يحدث من قبل. وحتى عندما تكون الأقوام والشعوب على اتصال بسيط مع الآخرين على البعد، فربما يستمعون إلى الإذاعات من خلال الراديو أو التسجيلات من مختلف بقاع العالم. وهنا نتفحص الموسيقى التى تعمل على توحيد الصلة بين الأفكار والأصوات المحلية، وتلك التى تأتى من المناطق البعيدة.

ويتيح هذا الفصل عديدا من الأمثلة لتأثير العولمة علـــى الممارســـات الموسيقية. والفصول التى تتناول جنوب الهند وإندونسيا بصفة عامة تــصف بعض الأساليب التى امتزجت بها الموسيقى من تلك الأجزاء من العالم، مـــع الموسيقى الشعبية الغربية وتلك التوليفة ظهرت تحت أسماء عديدة، الانصهار **Fusion**، التهجين **Hybird**، أو التوفيق (بين معتقـــدات دينيـــة متعارضـــة **Syncretism** مع الكريول **Creole**[1]. وقد استخدمت لفظ انـــصهار **Fusion** أو دمج للإيحاء بعملية مزج بين عناصر مختلفة من خلال الحـــرارة، وفـــى الممارسات الثقافية، يتم ذلك من خلال الاحتكاك والتفاعل البيئـــى. وهنـــاك مصطلح آخر وهو **Worldbeat** (النبضة العالمية)، ويشير إلى تصنيف واسع يضم أنواعا شعبية من الموسيقى على مستوى عالمى مع الموسيقى الأصلية (الفطرية **Indigenous**) التى غالبا ما يشار إليهـــا بأنهـــا خـــارج النطـــاق المتعارف عليه **Exotic**. والمصطلحات الأخرى التى تشير إلى نفس الظاهرة هى: موسيقى العـــالم **World Music**، الموســـيقى العالميـــة (أو الـــشاملة) **Global**، والشعبية العالمية **Global Pop** (لمناقشة تلك المصطلحات، انظـــر تايلور **Taylor 1997: 1-3**، إيرلمـــان **Earlman 1996 : 467**، وفيلـــد **Feld 2001 : 191**). وقد يكون من أكثر الأمور إثارة فى سياق ذلك الكتـــاب هـــى تعدد المناظير التى رأينا من خلالها الموسيقيين الفطريين **Indigenous** مـــن أهل البلاد وهم يتقبلون أفكار العولمة **Globalization** وعادة ما تتـــيح لنـــا عمليات الفحص الدقيق والاستماع بانتباه، اكتشاف أن تقليد الموسيقى الغربية الشعبية لم يكن من أهدافهم، بل كانوا يبتغون أن يقيموا هوية محلية فى سياق الميديا العالمية.

---

(١) الكريولى مواطنون من أصل أوروبى أو إسبانى على نحو خاص، ومن مواليد جزر الهند الغربية أو أمريكا اللاتينية – المترجم.

الموزيكا بودالا والريجى Muzyka Podhala and Reggae

لقد أثار اكتشاف موسيقى البودال فى شيكاغو، وسيرة حياة كرزيشتوف الاهتمام بصلات ما يسمى بالممارسات الموسيقية الشعبية التقليدية فى القرن الواحد والعشرين، وأثار معه أسئلة مهمة فى ذلك الصدد. وإحدى المقدمات المنطقية Premises لهذا الكتاب، والتى ينطلق منها علم الموسيقولوجيا الإثنية نفسه هى أن الموسيقى كتصور وإنشاء تتنوع بين مختلف مناطق العالم - وقد تتغير الموسيقى فى المعنى بينما تظل محتفظة بصيغتها عندما تنتقل مع المهاجرين من جبال التترا إلى المشاهد الحضرية بشيكاغو أو تورنتو، إلا أن ماذا يحدث عندما تقرر فرقة موسيقى تقليدية تضم موسيقيين من عائلة واحدة من عائلات الجورال؛ أن تنضم مع فرقة لعائلة أخرى، وفى تلك المرة تكون الأخيرة من موسيقى الريجى Reggae ذات الجذور الجامايكية؟ وكيف تتكيف ممارسة موسيقية محلية مع المشهد الموسيقى العالمى؟

القرص المدمج ٢:١٨

أغنية Krzesany Po Dwa (الذهاب إلى القرية) ٤:٠٥ الموسيقى والكلمات مقتبسة ومجهزة adapted بمعرفة فلاديسلاف تريبونيا ونورمان جرانت Norman Grant من عدة أغان شعبية. يؤديها فرقة Twinkle Brothers، وفرقة تريبونيا - توتكا العائلية. إنتاج نورمان جرانت Norman Grant، كليس Woldzimierz Kleszcz. الناشر كاماهوك Kamahuk (www.Kamahuk.net)، توتكى (www.Irebunie. pl.) Twinkle Music (www.Twinkle musics.com) فى عام ١٩٩٢ على Twinkle Inna Polish Style أعيد نشرها على Twinkle Brothers.Trebunia - Tutki Greatest Hits On CD 1997

ويؤدى أغنية كرزيسانى بودوا Krezesany Po Dwa (القرص المدمج ٢، تراك ١٨) فرقة تريبونيا – توتكا العائلية مع فرقة "الإخـوة المتـألقون Twinkle Brothers". وهى مثال لعملية الانصهار فـى النـبض العـالمى World Beat (انظر شكل ٥-١٣) وإذا ما نظرنا إلى الـصوت الموسـيقى نفسه، سنجد لدينا قطعة يسهل التعرف عليها كموسيقى متلائمـة مـع نـوع موسيقى الريجى. إلا أنه ما الذى يجعلها تبدو مثل الريجى؟ وهل من الممكن سماعها كموزيكا بودال بدلا عن الريجى، أو حتى فى آن واحد كريجى؟

وللإجابة عن تلك الأسئلة، لابد لنا أن نبدأ بتحديد الأسباب التى تجعلها تبدو كريجى فى المقام الأول. فلتستمع بانتباه إلى الثوانى الأول مـن أغنيـة "الذهاب إلى القرية". (القرص المدمج ٢، تراك ١٨) واتبع دليـل الاسـتماع بانتباه. فأولاً ستسمع مقدمة على الطبول تستغرق ثانيتين، ويدلنا ذلك وحـده أن ذلك ليس موزيكا بودال – فليس هناك طبول تقليدية فى البودال. ويتبـع مقدمة الطبول ما قد يسميه موسيقى الريجى بالدوب Dub، وهو نمط قـرار متكرر Ostinato إيقاعي/هارمونى تؤديـه مجموعـة الطبـول، والبـاص الكهربى، والجيتار الكهربى، مع البيانو. وقد تم تقديم المـازورات الأربـع الأولى لذلك النمط المتكرر فى التدوين المعدل ٥,١٠؛ ويتلو ذلك تنويعـات على ذلك النمط المتكرر، مع تحويرات مقامية جديدة ومختلفة. فالذى يحـدد هوية ذلك "الدوب Dub" كريجى هو توكيد البيانو علـى الـضربة الثانيـة Second Beat لكل مازورة، ويساعد الطبل الجانبى Snare Drum فى ذلك، حيث يؤكد أيضا تلك الضربة أما الضربة الثانية لمـازورة ثنائيـة الإيقـاع

Duple Meter (أو الضربة الثانية والرابعة لميزان) فعادة مـا نـشعر بهـا أضعف، وعندما يتم توكيدها، وغالبا بآلة ذات صوت عـالى النبـرة high pitched instr. ينشأ إحساس حركى إيقاعى Lilting يُحث Induce الحركة فى أجساد المستمعين: ومثل ذلك الوشم الإيقاعى Marking بواسطة صوت، فى طبقة من متوسطة إلى عالية للمادة الموسيقية غير المؤكدة، لهـو أيـضا الذى يميز البولكا Polka (إنه يعطيها ملامحها المميزة والمنفـردة Makes Polka A Polka).

الاستماع بانتباه

أغنية "كرزيسانى بو دوا Krezany Po Dwa (الذهاب إلى القرية).

القرص المدمج ١٨: ٢

قراءة العداد	التعليق/النص
0:00	مقدمة على الطبول
0:02	لحن ريجى دوب Dub تؤديه الطبول، مع الباص، والجيتار الكهربى مع البيانو يصاحبه حوار كلامى بالإنجليزية: مرحى يا جونى، إلى أين أنت ذاهب يا رجل؟ إلى القرية، وهكذا
0:15	أغنية كرزيسانى "بو دوا Po Dwa" نوتة تعزفها الفيولينات"

0:25	تبدأ فرقة "الأشقاء المتألقون The Twinkle Brothers" الغناء فى هارمونية: "لقد أتينا من الجبال...."
0:41	تغنى فرقة عائلة تريبونيا – توتكا – Trebunia Tutka Family نصا أصليا بلهجة الجورال (تم ارتجال نصوص إنجليزية يغنيها الإخوة المتألقون).
0:48	تؤدى فرقة تريبونيا توتكا النوتة Nota الثانية باستخدام نفس البودوا فى نمط قرار متكرر Ostinato: رى رى لا لا رى رى لا لا، إلخ
0:52	حوار باللغة الإنجليزية يؤديه الأشقاء المتألقون.
1:01	يغنى الأشقاء المتألقون المقطع الشعرى الثانى: "الأولاد هناك يحتسون الخمر... "
1:14	تحوير مقامى Modulation على صول G، ونفس القرار المتكرر "بودوا Po Dwa": صول صول رى رى صول صول رى رى إلخ، ثم حوار كلامى للأشقاء المتألقين.
1:24	تؤدى الفرقتان معا الريجى دوب Reggae Dub بالصفير، مع نداءات صوتية تعيد إلى الأذهان صفير الجوال فى التتراس.
1:36	تؤدى الفيولنيا نوتا "بو دوا" على اللحن ريجى دوب مع

	نداءات بالصوت باللهجة الجورالية.
1:56	تتوقف فرقة الريجى، وتترك الجورال كابيلا Górale Kapela يعزفون "البو دوا" وحدهم.
2:03	تعاود فرقة الريجى أداء كوبلية كواحدة من أعضاء عائلة التريبونيا – توتكا.
2:37	تتوقف الجورال كابيلا، ويبدأ تحوير على رى D حتى صول G وتعزف الباص مع الطبول الدوب.
2:50	يُغنّى نص جورالى مصحوب بطبول ريجى والباص فقط.
3:03	تحوير على دو C، ونمط قرار متكرر: صول صول دو دو صول صول دو دو، إلخ مع عودة فرقة الريجى كاملة مع الجورال كابلا.
3:24	غناء نص جورالى باللهجة المحلية يصاحبه كل من فرقة الريجي والجورال كابيلا.
3:32	تحوير لعودة إلى رى، نمط قرار متكرر: رى رى لا لا رى رى لا لا... إلخ. وكلتا الفرقتين تعزف معا.
4:18	آلة الباص وطبول الدوب فقط.
4:36	غناء كويلية باللهجة المحلية للجورال فوق باص وطبول دوب.
4:54	فيولينا جورال تكرر عدة عبارات Phrases قبل الختام.

♩ = 148

El. bass

El. guitar

Piano

Rim or block
High hat

Snare

Bass drum

التدوين المعدل ٥-١٠

كرزيسانى بو دوا (الذهاب إلى القرية) Kvzesany Po Dwa
ونمط القرار المتكرر Ostinsto «الدوب Dub» يؤديه جزء
الإيقاع فى فرقة «الأشقاء المتألقون Twinkle Brothers»

وهناك فروق (فالبولكا النموذجية أكثر سرعة، والتوكيد يكـــون علـــى الضربة (النقرة) المخففة **Upbeat** بدلاً عن الإيقاع الثابت **On The Beat** كما هو الحال فى الريجى على سبيل المثال)، إلا أن المبدأ واحد.

وغالبا ما نسمع صوتا يتساءل "عرض جونى، إلى أين أنت ذاهب"؟، وذلك بمجرد أداء الريجى دوب، وسرعان ما يجاوبه صوت ثانٍ أخفض منه قائلاً "إلى القرية". وليس هناك من سمات خاصة للريجى فى ذلك الحوار الكلامى، إلا أن استخدام اللغة الإنجليزية مرة أخرى يذكرنا بأن ذلك ليس من الموزيكا بودالا **Muzyka Poadhala** فى شيء. والواقع، فليس هناك أى سمة بولندية للموسيقى على الإطلاق حتى هذه النقطة، فيما عدا الصفير والنداء فى الخلفية، والذى يبدأ بعد خمس ثوان. إلا أن معظمنا لن يكون لديه القدرة على تحديد الصفير والنداء كسمة بولندية تحديدا، وتظل الموسيقى تحمل طابع الريجى من ناحية الصوت، ولا تلتقط آذاننا أى إشارة أن تلك الموسيقى ليست تقليدية إلا بعد مرور خمس عشرة ثانية. فعند تلك النقطة نسمع مجموعة وترية جورالية تعزف الكرزيسانا "بو دوا **Po Dwa**"، وهى إحدى الألحان الراقصة الجورالية التى قدمت من قبل. استمع إلى القرص المدمج ٢، تراك ١٦، وستسمع نفس نمط القرار المتكرر **Ostinato** والنوتة التى سمعتها على التراك ١٨، بدءا من ٠:١٥ وتعنى كلمة "بو دوا **Po Dwa**" "فى اثنين **In Two**" والاستماع بانتباه سيؤكد أن الباص **Basy** والفيولينات المصاحبة ، وأيضا الجيتار الباص، والبيانو، مع الجيتار الكهربى، يغيرون الهارمونية كل نقرتين **Every Two Beats**، ليكون هناك نقرتان على رى **D**، ونقرتان على لا **A**.

وعند الـ ٠,٢٥ ثانية، يغنى اثنان من المغنين فى هارمونية "إنه قادم من الجبال.. جونى الخارج على القانون..." وذلك فوق خليط من لحن الريجى دوب والمجموعة الوترية الجورالية. والشعر الغنائى المكتوب باللغة العامية الإنجليزية هو ترجمة حرة للنص الجورالى الأصلى، وهو أيضا

باللكنة العامية "..... Idzie Zgroy Zbojnici"، والذى نسمعه عند ٠:٤١ من قراءة العداد. وعند هنا يكون من الواضح أن ذلك يعتبر خليطا Fusion لموسيقى نسمعها كريجى تمتزج مع موسيقى من جبال التترا فى بولندا. فالموسيقى هنا متعددة المعانى Multivalent، بمعنى أنه يمكننا سماعها وتفسيرها من عدة وجوه. فالدوب Dub يرسخ الصوت كريجى Reggae، بواسطة لحن الفيولينات، ويشير نص اللهجة الجورالية إلى مزج للنقرة العالمية (النبضة العالمية) World Beat، وبالنسبة إلى المستمع البولندى والآخرون الذين تعودوا على الموزيكا بودالا Muzyka Pudhala سيجدون المقطوعة جورالية، وذلك عند مستوى ما على الأقل. واظب على الاستماع، وستجد عند قراءة العداد من ١:٥٦ إلى ٢:٠٢ أن الريجى دوب Regae Dub يتوقف تماما ولا يترك سوى مجموعة الجورال. وإذا ما بدأ شخص ما الاستماع إلى المقطوعة عند هذه اللحظة، فقد تبدو له من نوع الموزيكا بودالا التقليدية، على الأقل لفترة ٦ ثوان.

وكما هو الحال مع كل أنواع الموسيقى، فإن صوت ذلك الاندماج Fusion بين الريجى والموزيكا بودالا إنما هو مجرد جزء من القصة. والمستمع المتعمق ذو الحاسة النقدية يريد أن يعرف أولاً ما الذى جمع عائلة تريبونيا – توتكا مع الأشقاء المتألقين Twinkle Brothers. لقد كان الدافع وراء ذلك الاندماج يرجع إلى فلودزيمرز كليش Wlodzimierz Kleszcz، وهو مخرج إذاعى نشط من وارسو له ميول سياسية. وفيما بين الأعوام ١٩٤٨ و ١٩٨٩ كانت بولندا دولة شيوعية تحت سيطرة الاتحاد السوفيتى سابقا. وكأسلوب احتجاجى فى مواجهة الحزب الشيوعى، كان كليش يعمل على تشجيع صيغ معينة من صيغ الموسيقى الفولكلورية، خصوصًا ما

أسماها موسيقى السود، والموسيقى المتأثرة بالموسيقى الإفريقية التى تـرتبط بالكفاح من أجل الاستقلال وقد نبع اهتمامه بالريجى من تلك التوجهـات، إلا أنه حتى نهاية الهيمنة الشيوعية السياسية عـام ١٩٨٩، تفـادى الموسـيقى الشعبية البولندية، حيث كان يربط بينها وبين الدعاية الشيوعية (مقابلة مـع المؤلف، ٢٢ مارس، ١٩٩٥). ويتطلب التغير الاجتمـاعى الـدامى تغيـرا دراميا أيضا فى استخدام ومفاهيم الممارسات الموسيقية أيضا. وبعد سـقوط الشيوعية عام ١٩٨٩، أعاد كليش تقييم علاقته مع الموسـيقى الفولكلوريـة البولندية، وأخذ يتنبه إلى أن الموسيقى الشعبية الغربية التى يـشجعها. قـد تشكل تهديدا وقد تجنبها من قبل. ومن ثم نبعت الفكـرة لمـزج الموسـيقى البولندية الفولكلورية مع الموسيقى الشعبية الغربية لخلـق نمـوذج يجتـذب الشباب البولنديين، على أمل أن ذلك قد يذكر اهتمامهم بالموسيقى الفولكلورية البولندية، وفى عام ١٩٩١ تبنى كليش فكرة دمج فرقة موسـيقى الجـورال التقليدية والمكونة من الأب فلادسيلا؟ تريبونيا، وولديه آنا وكرزيشنوف، مع فرقة ريجى شعبية، وهى الأشقاء المتألقون **Twinkle Brothers** التى كانـت تمارس نشاطها فى بولندا منذ الثمانينيات، وفى أثناء رحلاتها إلى بولندا، نظم زيارة لرائد الفرقة نورمان جرانـت **Norman Grant**، وعـازف البيـانو والجيتار دوب جودا **Dub Judah** لعائلة تريبونيا فى بيتهم فى بودال. وقـد أحيوا عدة حفلات معاً قبل أن يتوجهوا إلى وارسو وقاموا بتسجيلات منفردة لراديو وارسو، وفيما بعد تم دمج التراكات فى لندن فـى اسـتوديو لمـزج الأصوات، ومن ثم أذيع شريط الكاسيت تحت عنوان **Twinkle Inna Polish Style: Higher Heights** فى عام ١٩٩٢. وقد حقق الكاسـيت، والـذى دار بصفة أساسية حول أسطورة جورى يانوشيك **Juraj Janosik** (جونى فـى

الإنجليزية - وهو قاطع طريق فى أوائل القرن الثامن عشر (زبوجنيك **Zbojnik**) وقد طار صيته حتى اليوم مثل روبين هود كرمز للحرية والعدالة، وقد احتل الرقم تسعة فى جدول الموسيقى الأوروبية العالمية فى أكتوبر ١٩٩٣ (انظر كولى **Cooley 205: 162-202** للاطلاع على التفاصيل الكاملة وتفسير مشروع الدمج ذلك).

ودمج موسيقى الجورال مع الريجى يفسر الكثير من الحقائق حول البودال فى أواخر القرن العشرين وأوائل القرن الواحد العشرين. فأولاً إذا ما كانت البودال فى الماضى عبارة عن ركن منعزل من أوروبا، فمن الصعب إثبات ذلك اليوم. فالناس من جميع أنحاء العالم يأتون إلى جبال التاترا، وحتى العائلات التى تضم بينها موسيقيين، فإن النظرة إليهم الآن أنهم حملة الثقافة المحلية. وهم الآن أحرار لإبداع موسيقى من خلال موسيقيين لهم شهرة دولية ومعروفين كوسيقى ريجى. وثانيا فإنه من الممكن إعادة تفسير القصص القديمة مثل أساطير زبوجنيك من سلوفاكيا وبولندا فى معانٍ حديثة. وما زالت الرغبة فى الاستقلال الإقتصادى وعلى المستوى الفردى، إلى جانب مخاطر الخيانة، فى أسطورة زبوجنيك لها معانٍ مرتبطة ببولندا، وهى تتردد مع حركة الراستفاريين فى جامايكا **Jamaican Rastifarians**(١) والمستمعين فى النبض العاملى **World Beat**. وكلا الجورال والرستفاريين من جامايكا لهم تقاليد موسيقية مرتبطة بفكرة الاستقلال. وثالثا: رغم أن الرغبة فى الاستقلال عند البشر قد تكون عالمية إلا أنه ليس هناك نظام

---

(١) حركة دينية توحيدية **Monotheistic** ظهرت فى جامايكا فى الثلاثينيات، كان أتباعها يعبدون هيلاسلاسى الأول - وترتبط موسيقى الحركة بشعائرها وأهم أنواع تلك الموسيقى هى الريجى **Reggae** - المترجم.

موسيقى مفرد يكتسب صفة العالمية وقد تطلب الاندماج بين اليجى والموزيكا بودلا تفكيرا خارجيا من كليش، مخرج الإذاعة من وارسو، ومجموعة من فنيى إخراج الأصوات فى وارسو ولندن وبمعنى آخر، لم يكن فى استطاعة موسيقى الجورال والريجى أن يعزفوا فى البداية إلا أنه فيما بعد، وبعد أن وضعوا مقطوعاتهم التى حققت انتشارا فى حفلات الكونسير، تعلموا أن يعزفوا معا فى العروض الحية.

وقد استمر موسيقيو عائلة تريبونيا – توتكا فى إصدار عديد من التسجيلات المدمجة بدءا من الجاز حتى النظم الكورالى الحديث **Choral Arrangement** "مع الأشقاء المتألقين وموسيقيين بولنديين آخرين، وفى نهاية هذا الكتاب وضعنا قائمة إضافية بتسجيلات تلك الفرق، ومشروعات الدمج.

الجاز البلقانى Balkanskj Dzhz

يورى يوناكوف Yuri Yunakov وإيفو بابا سوف Ivo Papasov

لقد استمعنا إلى موسيقى زفاف بلغارى راقصة على القرص المدمج رقم ٢ تراك ٨ وهى تدعى روتشينتسا **Ruchenitsa**، مفهوم ميزان إيقاعى **Meter** غير متماثل **Asymmetrical** أو إضافى **Additive** . ويبدو أن تلك الروتشينتسا بنقراتها السبع (٢+٢+٣) أو النمط الإيقاعى قصير – قصير – طويل، فى خلاف مع الاتجاه الأوروبى نحو الإنشاءات الإيقاعية الثنائية والثلاثية الأكثر بساطة. والذين لم يتعودوا على هذا النوع من الموسيقى الراقصة، قد يبدو لهم من الصعوبة فى البداية أن يتتبعوا عدد النقرات الإيقاعية، إلا أنه بمجرد ما يتتبعها المرء باهتمام، سيجد أن الإيقاع قصير –

قصير – طويل يُميز به إلى الرقص، وكلنا يدرك متعة تكرار الأنماط الإيقاعية المكونة من خطوات قصيرة وطويلة. حاول أن توقع خطوات مع الريتشنت، التي تسمعها من القرص المدمج ٢ تراك ١٩، مع البدء بقدمك اليسرى، طبقا للنمط التالى r-L-۱، r – 1 – R، r – L – 1... إلخ (الأحرف الكبيرة L – R تناظر النبضات الطويلة للنمط). وستجد من الأسهل لك أن تبدأ عند رقم الـ٧ ثوان على التراك، وعندما تبدأ تشينتسا لا تدع أحدا يثبط من همتك إذا ما فقدت تتبع النمط عند الـ ٢١ الثانية، مع عودة المقدمة. وهذا المثال به نفس النمط الإيقاعى قصير – قصير – طويل Short – Short – Long الذى تسمعه على التراك ٨ وهو سريع جدا على الرقص.

القرص المدمج ٢:١٩

"كوردجاليسكا روتشينتسا Kurdzhaliiska Ruchenica" (١٠: ٦). نظم يورى يوناكوف Yuri Ynakov، وإيفو باباسوف Ivo Papasov مرة أخرى: كلارينيت. إيفو باباسوف، ساكسفون، يورى يوناكوف، نيشكو نيشيف Neshko Neshev – أكورديون، طبول. ساليف على Salif Ali – طبول، كالين كيريلوف Kalim Kirilof جيتار باص، تارابوكو – زايدو ساليفوسكى Seido Salifoski دربكة Tarabuka موسيقى تقليدية على مفترق الطرق BMI، 2005 - CD4330)

وتقدم موسيقى الـ "كوردا ليسكا روتشينتسا Kurdzhaliiska Ruchenica" (القرص المدمج ٢، تراك ١٩) نجمين بلغاريين فوق العادة Superstar هما: يورى يوناكوف Yuri Ynakov وإيفو باباسوف Ivo Papasov، وكل منهما له فرقته الموسيقية التى يحيى بها حفلات الزفاف، إلا أنهما يؤديان معا من آن لآخر (شكل ٥-١٤). وهنا يلتحق معهما نيشكو نيشيف Neshko Neshev وساليف ألى (على) Salif Ali، وهما نجمان أيضا كان يعزفان مع يوناكوف وباباسوف لسنوات، وأبدعا خليطا من الجاز

والروك والموسيقى الشعبية فى تلك المناطق. وتاريخ تلك الموسيقى البلغارية الخاصة بمناسبات الزفاف ومضامينها الاجتماعية كما تسمعه، على قدر من الإثارة يعطيها الكثير من الجاذبية. وينحدر كل من يوناكوف وباباسوف من أصول تركية غجرية، وكلاهما ينحدر من عائلات موسيقية لها تاريخ طويل فى عزف الموسيقى فى حفلات الزفاف والحفلات الأخرى حيث يكون الرقص مطلوبا، ومن ثم فعلى مستواهما الشخصى، والمجتمعات التى ينشطان من خلالها، والموسيقى التى يعزفانها، نجد أنهما نموذجان لتعدد الثقافات **Multiculture** يصلان أوروبا بالشرق الأوسط التركى، وسمات الثقافة الغجرية **Romani Culture** التى تم نسيجها فى شمال الهند، والشرق الأوسط، وأوروبا، وما يتعدى نطاق ذلك.



شكل (٥-١٤)

إيفو باباسوف **Ivo Papasov** (كلارينيت) ويورى يوناكوف **Yuri Ynakov** (ساكسوفون) - ٢٠٠٥

وموسيقى الكوردجالـسكا روتـشينيكا Kurdzhaliiska Ruchenica تصور ذلك، وصيغة الرقص روتشينتـسا هـذه تعتبـر بلغاريـة (يعـزف الموسيقيون نسخة ريفية من تلك الرقصة التى نسمعها على القرص المدمج، تراك ٨، وهى ذات رباط عرقى بلغارى). ويعـزف الموسـيقيون الغجـر موسيقى ترتبط عرقيا ببلغاريا وهى ليست بالجديدة أو الغريبة. والواقع، فقـد أصبحت تلك الممارسات إلزامية فى الثمانينيات عنـدما فكـرت الحكومـة البلغارية فى محو آثار الأقليات العرقية. وقد أرغمـت الأقليـات الغجريـة والتركية المسلمة على تغيير أسمائها إلى أسماء بلغارية، مثل المسيحيين، ثم إلغاء المظاهر الثقافية للهوية الشرقية بالقانون، بما فى ذلك الصيغ الموسيقية واللغة التركية (رايس Rice 2004:72). وقد بدأ إيفو باباسوف حياته تحـت اسم إبريام هابازوف Ibryam Hapazov، إلا أنه غيّر اسمه استجابة للقوانين المجحفة المضادة لتعدد الثقافات.

وتعطينا موسيقى الكوردجاليسكا روتشينيتسا فكرة أيضا عـن تـأثير الجاز، وهى نوع آخر من الموسيقى منعته الحكومة الشرعية فـى بلغاريـا خلال معظم سنوات حكمها التى امتدت من ١٩٤٤ إلى ١٩٨٩، ربما بسبب الطابع الارتجالى للجاز وارتباطه بالولايات المتحدة ويميل بابـازوف إلـى تسمية موسيقاه "بالكانسكى دجـاز (الجـاز البلقـانى) Balkanski Dzhaz" (سلوبان ٢٠٠٢: ٢٣٧ Slobin، بوتشانان Buchanan 1996). ومثل كثيـر من الصيغ التركية التى يؤديها يوكانوف وباباسوف، فإن الجاز علـى نحـو نموذجى من الارتجال Improvisation، وهو ممارسة موسيقية تفسَّر علـى أنها حرية تعبيرية أو أويدولوجية سياسية.

فلتستمع إلى الكوردجاليسكا روتشينكا مرة أخرى مع الانتباه إلى النسيج الموسيقى (انظر الفصل الأول). ما الآلات التى تعزف معا، وكيف ترتبط مع بعضها بعضا؟ وعندما يعزف الموسيقيون فى اتحاد حميم **Close Union** أو فى تعدد صوتى "بوليفونية **Polyphony**" فهم على الأرجح لا يرتجلون بل هى موسيقى سبق معالجتها والتدريب عليها – أى أنهم جهزوا الموسيقى بطريقة أو بأخرى. و لا يعنى ذلك أنهم يؤدون موسيقى سبق تجهيزها مع تدوين بل هم يؤدون من الذاكرة بوجه عام. ويبين دليل الاستماع بانتباه أين تؤدى آلات الميلودية مادة سبق تأليفها أو تجهيزها، وأين يرتجلون فوق ما يسميه موسيقيو الروك والجاز فقرة الغواية **Vamp**(١)،التى يوفرها الباص، والجيتار الكهربى مع آلات الإيقاع.

ومن المؤكد أن نوعية الأداء الارتجالى النشط فى قوة، الذى يؤديه باباشوف، نيشيف **Neshev**، ويوناكوف، وأعضاء الفرقة الآخرون يتعارض بقوة وصرامة مع الموسيقى الفولكلورية بما فيها من صقل وتجهيز رفيع المستوى، وهو ما أدى بالحكومة الشيوعية أن تتنبأ بأنها تقدم الرؤية المثالية لبلغاريا ومن ثم، وحتى لو كانت صيغة الروتشينتسا **Ruchenitsa** مقبولة سياسيا، فإن الجاز والأساليب التركية، التى مزجها يوناكوف وباباسوف كانت من الناحية السياسية موضع شك. وعندما منعت الحكومة الاستماع إلى الجاز، كان على يوناكوف وباباسوف أن يتعلما الدرس ويستمعا سرا إلى برامج موسيقى الجاز التى يذيعها الراديو التركى، ويحصلا على التسجيلات

---

(١) تكرار موتيفة أو مصاحبة: فى موسيقى الجاز والروك والصول والجوسبل ... إلخ وتكون على شكل سلسلة من التآلفات فى إيقاع معين – المترجم.

المهربة. وقد احتوت تلك المغامرات على مخاطر على أرض الواقع، وقضى كل من بوناكوف وباباسوف فترة فى السجن لأدائهما الموسيقى "الخارج" فى حفلات الزفاف. ورغم ما حدث من كساد، فإن موسيقى الزفاف التى كان يوناكوف وباباسوف روادها حققت اكتساحا شعبيا خلال الثمانينيات، وظلت تتمتع بشعبية حتى اليوم، ويرجع ذلك فى جزء منه إلى ارتباطها بالمقاومة السياسة وأفكار الحرية والاستقلال.

الاستماع بانتباه

كورد جاليسكا روتشينتسا

Kurdzhaliska Ruchenica

القرص المدمج ٢: ١٩

قراءة العداد	التعليق
0.00	مقدمة كلارينيت، ساكسوفون، وأكورديون تعزف فى اتحاد Union
0:07	رقصة روتشينيتا Ruchcnitsa فى نمط إيقاعى من ٧ نقرات (S-S-L أو ٢+٢+٣ نبضة).
0:021	تكرار المقدمة، يتوقف نمط الروتشينتسا مؤقتا
0:028	تكرار الموضوع اللحنى الرئيسى، والعودة لنمط الروتشينتسا.

0:42	تدخل آلات الميلوديا فى بوليفونية هوموفونيـــة (بـــنفس الإيقاع مع اختلاف الدرجات الموسيقية، وعادة بمـــسافة ثالثة).
0:56	آلات الميلوديا مرة أخرى فى اتحاد Union.
1:56	رتشينتسا مرة أخرى معلقة مع فاصل قنطرة.
2:16	يقوم الباص مع الجيتار الكهربى مع مساندة من الطبـــول Vamp إيقاعى فى نمط الريتشينسا. ويرتجــل يـــورى يوناكوف على الألحان الرئيسية بالساكسوفون.
3:32	يتحد الساكسوفون والأكورديون مع الكلارينيت فى مقطع سبق تأليفه.
3:50	تـــؤدى الكلارينيـــت نـــداء واســـتجابة بالساكـــسفون والأكورديون.
4:03	العودة إلى الفامب الإيقاعى. يرتجل نيشكو نيشيف علـــى الأكورديون.
4:54	عودة الكلارينيت والساكسوفون لمقطع قنطرة آخر ســـبق تأليفه.
5:07	يرتجل إيفو باباسوف مقطعًا طويلاً على الكلارينيت.
5:54-5:39	إيحاءات ميلودية لموسيقى تركية.

6:39	عودة الساكسوفون والأكورديون إلى تذييل Code سـبق تأليفه.

لزمات الموسيقى فى جنوب السلاف

Riffing on Music From The Southern Slavs

عودة للحظة إلى القرص المدمج-٢، تراك ٩. إن ذلك المثال من غناء الجانجا ganga Singing كان يؤديه كل من أذرابانديك Azra Bandic، ميفلا لوكين Mevla Luckin، وإيمسيجا تاتا روفيـك Emsija Tatarovic عـام ١٩٩٠ على مونت بجيلاجنيكا Mont Bjelasnica جنوب ساراييفو، فى دولة البوسنة Bosnia والهرسك Herzegovina المستقلة. وكانت من قبل إحـدى ست جمهوريات فى يوجسلافيا (ومعناها الحرفى أرض السلاف الجنـوبيين) منذ عام ١٩٤٥ حتى عام ١٩٩١، والبوسنة والهرسك مجتمع متعدد الأعراق به ثلاث مجموعات عرقية رئيسـية، البوسـنيون Bosniaks، الـصربيون Serbs، والكروات Croats. وتتكلم تلك المجموعات العرقية لهجات سـلافية قريبة من بعضها، واللغة الرسمية هى الصربية الكرواتية . وتـرتبط تلـك الهوايات العرقية المتميزة بتاريخ من الممارسات الدينية والثقافيـة الأخـرى أكثر من اختلافاتها البيولوجية أو أصـولها فـى مختلـف أجـزاء العـالم. فالبوسنيون مسلمون تقليديا حيث تحول أسلافهم إلى الإسلام خلال ٤٢٥ من احتلال الإمبراطورية العثمانية للمنطقة. أما الـصربيون فينتمـون تاريخيـا وثقافيا إلى المسيحية الأرثوذكسية الشرقية، والكروات مرتبطون بالكاثوليكية

الرومانية (انظر أيضا بيتروفيك Petrovic ٢٠٠٠: ٩٦٢ – ٦٥) إلا أنه قد يكون من الخطأ أن تفترض على سبيل المثال، أن جميع الصربيين يمارسون طقوس المسيحية الأرثوذكسية أو أن كل مواطنى البوسنة يمارسون الشعائر الإسلامية–تماما مثلما لا يفترض المرء أن الكاثوليكية الرومانية تحدد هوية كل الإيطاليين، ورغم ذلك، فإنه لما كانت المؤسسات الدينية ذات تأثير عميق على الممارسات الثقافية والمجتمعات بصفة عامة، ففى إمكانها أداء أدوار رئيسية فى تطوير المفاهيم العرقية كما يمكنها فى نفس الوقت إذكاء نار الصراعات العرقية...!!

وعلى أثر تفكيك يوجو سلافيا فى عام ١٩٩١، جرى استخدام التوترات العرقية من قبيل من هم فى السلطة واندلعت الحرب الإقليمية فيما بين الأعوام ١٩٩٢، ١٩٩٥، التى ضربت معظم القرى البوسنية وأبادت وشردت الكثير من مواطنيها، وبهذا تغير السياق المادى والاجتماعى جذريا الذى تعلم فيه الأطفال الجانجا Ganga. وعلى سبيل المثال فإن قرية أو ملجأ فى أومولچانى Umoljani، الذى تم فيها تسجيل أغنية "حافظى على عفافك يا أختى.." عام ١٩٩٠، تم إحراقها فى عام ١٩٩٢. ومن حسن الحظ أن الفتيات الثلاث اللائى غنين الجانجا Ganga فى القرص المدمج ٢، تراك ٩، قد نجون بحياتهن وعدن للغناء معا فى عام ٢٠٠٠ (انظر سلوبن Slobin ٢٠٠٢: ٢٣٣ – ٣٥ فى الطبعة الرابعة لهذا الكتاب) فهناك تسجيل لهؤلاء الفتيات عام ٢٠٠٠). وتلك القصة تعطى أملاً فى بقاء الأفراد وبالتالى الممارسات الموسيقية. ومع ذلك، فإن الحروب، والموت، وعمليات الإزاحة للسكان تعمل على تنويع

الموسيقى بوجه عام (انظر بيتان Pettan ١٩٩٨ للاطلاع على تفاصيل أكثر حول تأثيرات الحرب على الموسيقى فى كرواتيا).

سنتناول هنا مثالين للتغير، كلاهما كان نتيجة لنزوح الناس والموسيقى من القرى إلى المراكز الحضرية، وإلى مختلف المناطق حول العالم. والمثال الأول له علاقه بالممارسة الطويلة فى أوروبا للاحتفاء بالموسيقى الفولكلورية وتطويعها للاستخدام فى مؤسسات التعليم العالى ومعاقل الموسيقى الكلاسيكية، أو ما يطلق عليه الموسيقى الفنية "Art Music"، ففى عام٢٠٠٥، زرت سراييفو حيث طالت عمليات التدمير والتخريب كل مبنى تقريبا حتى أكاديمية الموسيقى كان بها ثقب ضخم نتيجة صاروخ فى جدار قاعة الحفلات. وفى تلك الأكاديمية يتعلم الطلبة كيف يغنون الجانجا، وأنواع الموسيقى الإقليمية الأخرى إلى جانب نفس برامج الموسيقى الأوروبية الكلاسيكية التى نجدها فى مدارس الموسيقى الراقية. وفى الغناء الجماعى لفتيات البوسنة، والصرب، والكروات، وهم يؤدون الجانجا سنجد أنه يمثل نوعا من الرموز يشير إلى التزام متحرر من الأحقاد والقومية وتسامح دينى وعرقى يظهر بوضوح الروح الكامنة لتلك الأقوام عندما يأتلفون على المستوى الاجتماعى ويتضاحكون معا. وإذا ما كانت التوترات والعداوات هى التى تدفع بالسياسات فى أجزاء كثيرة من العالم، فإن الأصوات والممارسات الموسيقية التى تنتقل مع الناس من القرية إلى المدينة ومن دولة إلى أخرى قد تكون هى الأمل المتجدد فى أسباب وسياقات سردية مضادة Counternarratives.

والآن هل تختلف الجانجا عندما يغنيها ثلة من الأصدقاء في قرية، عن موسيقى الجانجا في أداء من مجموعة عالمية **Cosmopolitaon** في كورال بإحدى الأكاديميات الحضرية. إن الإنشاء الموسيقى **Music Structure** متماثل من الناحية الصوتية: فهناك مغنى أول يقدم أغنية ويلحق به اثنان أو أكثر من المغنين ليؤدوا نوعا من الأنماط المصاحبة في هيئة تقطيعات **Cutting**، أو نشيج **Sopping**، وهى المسافات الهارمونية الضيقة المميزة **Close Harmonic Intervals**، إلا أن الجانجا تختلف في صورتها الريفية عنها في صورتها الحضرية كثيرا، كما يتضح من خلال الممارسة الثقافية، فهما تعكسان أفكارا درامية تختلف حول الموسيقى والأنشطة التى تتضمنها، خصوصًا عندما نتفهم الجانجا على أساس أنها ممارسة نوعية **Gendered Practice** فالرجال والنساء لا يغنون الجانجا معا، ويختلف مفهومهم وأساليبهم تجاه النوع. فبالنسبة إلى الفتيات والنساء في السياق الريفى التقليدى للبوسنة، تؤدى الجانجا على نحو نموذجى بمعرفة مجموعة من الأصدقاء المقربين يغنون معا منذ أن كانوا أطفالا حتى زواجهم في أسلوب حصرى **Exclusively** . أما الأولاد والرجال فعلى الجانب الآخر لديهم حرية اجتماعية لغناء الجانجا بمختلف المجموعات ومع مغنين من قرى أخرى. وتمتد تلك الظاهرة في سراييفو إلى الفتيات، وفي بعض الأحيان تحدث مشاكسات بين الهويات العرقية، التى يعاد توكيدها على الأقل لحظيا عندما تتلاحم المجموعات المختلفة في الغناء.

والمثال الثانى يأتى أيضا من مؤسسة تعليمية للصفوة، وفى تلك المرة فى مدينة ميدلتون Middletown بولاية كونيكتيكت Connecticut والمثال يوضح أيضا تغيرا دراميا فى الإنشاء الموسيقى من الغناء البوسنى التقليدى إلى ما يطلق عليه خلطة النبضة الموسيقية العالمية World Beat Fusion، وإلى الرباط الجمالى بين الأفراد من خلفيات متنوعة. وقد تم تسجيل أغنية "زوتا بابا Zuta Bapa" (القرص المدمج ٢، تراك ٢٠) فى عام ١٩٧٧ بواسطة مجموعة من طلبة جامعة ويزليان Wesleyan والتى كونت فرقة تحت اسم "جاب أى باب Zape I BAbe" (ضفادع وجدات Frogs And Grand Mothers) باللغة الصربية الكرواتية، وهى تعادل تقريبا العبارة الأمريكية "برتقالات وتفاحات Oranges And Apples" ولم يكن إقرار تلك الفرقة على غرار الطلبة الذين تعلموا غناء الجانجا فى قسم الموسيقى بجامعة ويزليان من طالبة بوسنية وهى ميرجانا لوجيفيك Mirjana Lausevic، وهى نفس السيدة التى قمت بتسجيل الأسطوانة المدمجة رقم ٢، تراك ٩.[١]

القرص المدمج ٢: ٢٠

زوتا بابا (٢:٥٩) Zuta Bapa أغنية شعبية تقليدية مع الموسيقى نظمتها ميرجانا لوجيفيك Mirjana Lausevic، تيم إريكسن Tim Eriksen، وبيتر إيرفين Petr Irvine تؤديها فرقة مشتركة بوسنية/أمريكية "Zapi Babe": تيم إريكسن (جيتار كهربى)، بيتر إيرفين (طبول)، دونا كون Donna Kwon (غناء)، وأورج Key Boards، وتريسترا نيويير Tristra Newyear (غناء)، منشورات Biston، BP110357. 1997

(١) كانت ميرجانا لوجيفيك مصدر معظم المواد والمعلومات فى أداء الجانجا فى البوسنة والهرسك وإننى شديد الامتنان لها للسماح باستخدام تسجيلاتها ولاقتراحاتها البناءة لتحسين هذا الفصل. وهذا الفصل مهدى لذكرى ميرجانا، التى توفيت فى سن باكرة. وقد قامت لوجيفيك Lausevic بمساعدة مارسيل دراجيلا Marcel Drazila بإجراء كل عمليات النقل Transcriptions والترجمة.

والزوتا بابا (القرص المدمج ٢، تراك٢٠) هى نسخة من نـــوع مـــن الغناء الريفى التقليدى فى البوسنة يسمى سالجيفى بجسمى **Saljive Pjesme** (أغان فكاهية). ويناسب ذلك النوع كبار الـــسن مـــن النـــساء أو الرجـــال، ويستخدم نوعا من الازدواج اللحنى **Douple Entendre**. وغالبا ما يكـــون النص محتويا على ألفاظ خارجة **Lascivious**. ويحمل الغناء بعض خواص الجانجا الموسيقية (القرص المدمج ٢، تراك٩): فهو غناء فى الطبقات العالية يتميز بالانطلاق والقوة والمباشرة مع التوكيد على مسافات هارمونية ضـــيقة **Close Harmonic Intervals**، وهو ما تعتبره الأنظمة الأوروبية الموسيقية الأخرى تنافرا **Dissonant**. وتنتهى العبارات الموســيقية بـــانزلاق نغمـــى **Glissando.(33**[١] هابط أو صوت عال حاد (كالعواء **Yelp**) (انظـــر دليـــل الاستماع بانتباه). ويستمتع الموسيقيون أيضا فى الزوتا بابا بعـــزف وغنـــاء موسيقى الروك الأمريكية، ويشعرون بأن تلك الأنواع من الموسيقى التقليدية البوسنية تتقاسم نفس خصائص كثيرة فى الصوت، خصوصًا فى القوة والغناء المباشر **Direct Singing**[٢] ومتعة المسافات الهارمونية التى تعتبر نشازا فى سياقات أخرى. ومع أعضاء من عدة قارات، فإن هؤلاء الموسيقيين قد فعلوا ما كان يفعله الناس لقرون، عندما كانوا يمزجون الأصوات من مصادر بعيدة لإبداع شيء جديد- اندماج موسيقى **A Musical Fusion**.

---

(١) الجليساندو أو الزحلقة: الانزلاق صعودا وهبوطا على السلم مثلما يحدث فى البيانو والهارب ــ المترجم.

(٢) الغناء بتجويف الحلق **Open Throat** – المترجم.

الاستماع بانتباه

زوتا بابا Zuta Baba

القرص المدمج ٢٠:٢

قراءة العداد	التعليق/النص	الترجمة
0:00	مقدمة آلية(جيتار وطبول)	
0:25	مقدمة غنائية أوجا، أوجا، أوجا (x4) oja ,oja ,oja	مقاطع صوتية لا معنى لها
3:38	لازمة Refrain أوجا، نينا، أوجا، نيه، أوجانينا؛ أوجا، أوجا، نينا، أوجا، نيه، أوجانينا، أوجا oja,nina,oja,ne,oja,nina,oja	مقاطع صوتية لا معنى لها
0:51	المقطع الشعرى١ Verse 1 zuta papa snutak snutak جوتا بابا snuje,kre,kre,kre سنوتاك، كرى، كرى، كرى	أحلام جدتى الصفراء...أحلام صغيرة.
	zuta papa snutak snuje,hm,hm,hm,hm جوتا بابا سنوتاك ستوجى،هم، هم، هم أو باريتشى ناكلاديتشى، كرى، كرى، كرى، U barici na kladici , kre,kre,kre u parici na	ريبيت Rippit، ريبيت (أصوات نقيق الضفادع) فى بركة صغيرة وعلى عود صغير من الخشب ريبيت....

	kladici ,hm,hm,hm, أو باريتشى تاكلا دريتسى هم، هم، هم	
1:03	لازمة	
1:17	المقطع الشعرى ٢ Otud ide rak na konju,kre,kre,kre Otud ide rak na konju,hm,hm,hm,hm, Sta to vice tupa-lupa,kre,kre,kre Sta to vice tupa-lupa,hm,hm,hm,hm أوتود إيدى ناكونجو.، كرى كرى كرى أوتد إيدى راك ناكونجو،هم، هم،هم	ها هو الكروداد يأتى ممتطيا حصانه..، ريبيت ما تلك الصرخات بوم-بوب، ريبيت
1:30	فاصل آلى (جيتار يؤدى لازمة متكررة، مع مصفقات)	
2:08	Refrain لازمة	
2:08	المقطع الشعرى٣ Sta to vice tamo-vamo, kre,kre,kre Sta to vice tamo-vamo,hm,hm,hm, Sta to lijece gori-doli,kre,kre,kre Sta to lijece gori-	ما تلك الصرخات هنا وهناك ريبيت ريبيت (أصوات نقيق الضفادع) ما هذا الذباب فوق - تحت ريبيت..

	doli,hm,hm,hm,hm ستا توفينشى تامو– فامو، كرى كرى كرى ستا تو– ليجيتشى جورى – دولي، هم، هم، هم.	
2:20	لازمة	
2:33	يتكرر المقطع	
2:46	تذيل ختامى(كودا coda) oja,oja,oja(x3) أوجا، أوجا، أوجا (٣×)	

إعادة تفسير أوروبا

ما الذى يمكننا تعلمه من موسيقات أوروبا التى تدور حول ذلك المكان المدعو أوروبا وشعوبها؟ واحد من الأشياء التى نتعلمها هى أنه ليس هناك طريق واحد لكى تكون أوروبيا. ونحن نجد بعض الميول العامة فى نطاق الممارسات الموسيقية الأوروبية، إلا أن كل تعميم قد يواجه بأمثلة من التقاليد الموسيقية الأوروبية التى تجرى على نحو مختلف تماما. فغناء الجانجا فى البوسنة على سبيل المثال له ملامح أوروبية مثله فى ذلك مؤلفات موتسارت، حتى ولو كان ما يشكل الغناء المتطابق **Consonant Singing** يختلف اختلافا كبيرا بدءا من سالتسبورج موتسارت حتى قرى البوسنة. وحيث إن بعض الخصائص والصفات الموسيقية المميزة تمتد إلى معظم الممارسات الموسيقية فى أوروبا، فإننا فى العادة نربطها مع القوى الاجتماعية والسياسية

الكاسحة مثل المؤسسات التى ظهرت إلى الوجود فى وقت حديث نسبيا: الدول- القومية Nation States[1] والتأثيرات الأكثر قدما للأديان، وخصوصًا اليهودية والمسيحية والإسلام.

ويرتضى علماء الإثنوموسيقولوجيا غالبا منهج دراسة الموسيقى من خلال جماعات خاصة من الناس تحتل أماكن معينة. وحتى على فرض ذلك فإنهم يجدون تنوعا هائلا فى الممارسات الثقافية، وأحيانا بين الأفراد أنفسهم ويمثل كرزيشتوف تريبونيا- توتكا Krzysztof Trepuna-Tutka الفاترا الجيل الأصغر فى خط طويل من العائلات الموسيقية فى منطقة التاترا البولندية الشهيرة، إلا أنه يؤدى من خلال شخصيته المتفردة عبر الحدود القومية والعرقية. وموسيقى حفلات الزفاف فى البلقان كما يعزفها يورى يوناكو؟ Yuri Yunakov وإيفو باباسوف Ivo Papasov تقترب كثيرا من الجاز الأمريكى، والأساليب الموسيقية التركية وصيغ الرقص الشعبى البلغارى. وعلى الرغم من أننا نميل لافتراض أن تلك الأنواع من الاندماج تعتبر جديدة، فإنها ليست كذلك فى الواقع. فالموزيكا بودالا Muzyka Podhala التى تعتبر الآن تقليدية فى منطقة التاترا البولندية تستمد مادتها من مصادر متنوعة عبر أوروبا الوسطى والجنوبية. كما نجد أن ترنيمة القرن التاسع عشر "الفرحة تعم الدنيا Joy To The World" وقد تم تأليفها فى أمريكا على نص من بريطانيا لإسحاق واطس Isaac Watts، أما أفكارها الميلودية فمأخوذة من المؤلف الموسيقى الألمانى/ الإنجليزى جورج فريدريك هنيدل

---

(١) الدولة المؤلفة من قومية واحدة لا من قوميات متعددة ــ المترجم

George Frederic Handel. ويمكننا أن نـــستخلص مـــن ذلـــك أن تنـــوع الممارسات الثقافية التى شكلت أحد الموضوعات الرئيسية فى هـــذا الفـــصل يمتد إلى أكثر التقاليد الموسيقية اتصافا بالمحلية.

وعلى الرغم من ذلك، فحتى لو كانت الممارسة الأدائية تعتمـــد علـــى مصادر من جميع أرجاء العالم للاستلهام منها، فإن معرفة الـــسياق المحلـــى (الموضوع الرئيسى الثانى فى هذا الفصل) تعتبر ضرورة لفهم واســـتيعاب الممارسة الموسيقية. فغناء الجانجا للفتيات والنساء فى البوسنة هو أكثر مـــن مجرد تعبير عن جماليات موسيقية- إنه طريقـــة للتفاعـــل مـــع الأصـــدقاء المقربين للفرد ولكى ترقص الجورال **Goralski** فى التاترا البولندية سيتطلب منك ذلك معرفة سلسلة من خطوات الرقص وأنواع الألحان التـــى يجـــرى الرقص عليها.وقد أصبح الجاز اليوم صيغة موسيقية عالمية بالفعل، إلا أنـــه فى بلغاريا كان له مضامين حول الحرية والاستقلال منذ عقدين من الزمـــان تودى بالموسيقي الذى يمارسه إلى السجن، وقد يكون هناك زوجان أحـــدهما فى إيرلندا والآخر فى بولندا والاثنان ينتميان إلى العقيدة الكاثوليكيـــة إلا أن حفل زفافهما سيتطلب ممارسات موسيقية تختلف اختلافا بينا.

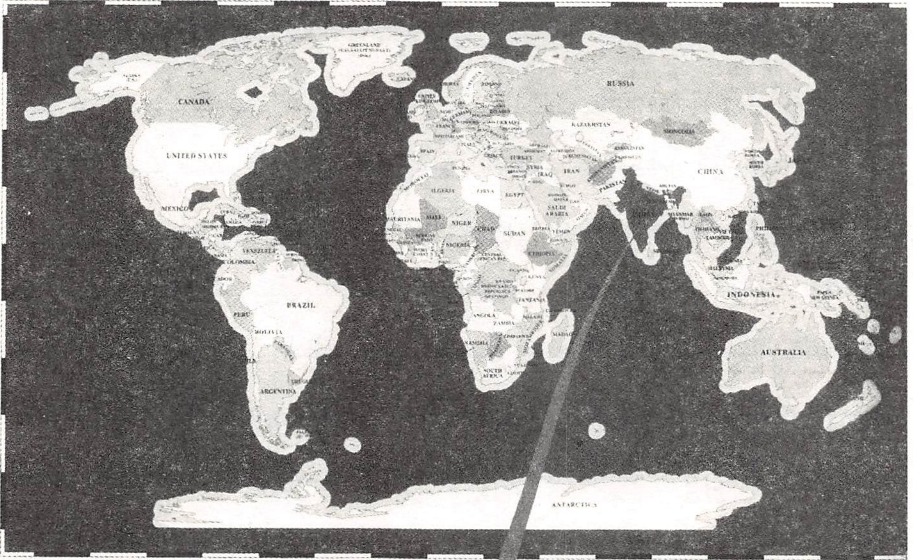
والموضوع الثالث فى هذا الفصل هو الموسيقى والهوية. مـــا الـــذى تعرفه عن هوية الأوروبيين من خلال الموسيقى التى ينتجونها ويـــستمتعون بها؟. هل مجرد التحديد بالاستماع وأن الموسيقى والموسيقيين يأتون من ثقافة موسيقية أوروبية يكفيان كاختبار رغم أنه فى بعض الأحوال يمكننا إجـــراء محاولات للتقريب وتحديد الهوية، وعلى سبيل المثال، فمجموعات عـــازفى

الفيولينا فى التاترا تؤدى موسيقى أوروبية الملامح، ومن الفحص الدقيق لتلك الموسيقى سندرك أن طوائف الجورال الذين يستوطنون بولندا يتجهون بعواطفهم ثقافيا وجغرافيا نحو البلقان. وفى البلقان أيضا قد تخرج من دراسة الممارسات الموسيقية هناك بتأثيرات الغجر والميراث التركى عند بعض الموسيقيين، ورغم ذلك فما من موسيقى يرث ببساطة هوية موسيقية واضحة. إن كل الموسيقين يختارون ويعبرون من خلال هوياتهم موسيقيا، وذلك من خلال مرجعية المكان والعقيدة، والأيديلوجيات التى يجدون أنها مناسبة لهم.

WWW Book Companio Website

ستجد اختبارات تعليمية ووصلات للشبكة الدولية "الإنترنت": وما هو أكثر فى موقع **Book Companion Website** لكتابنا هذا **Worlds of Music** ـ الطبعة الخامسة متوافرة

Academie cengage.com/music/titon/world .




TURKMENISTAN
AFGHANISTAN
Srinagar
Indus
Amritsar
IRAN
PAKISTAN
DELHI
HIMALAYA
CHINA
Brahmaputra
NEPAL
BHUTAN
Agra
Kanpur
Ganges
Varanasi
Imphal
BANGLADESH
Bhopal
Calcutta
Nagpur
MYANMAR
INDIA
THAILAND
Vishakhapatnam
Hyderabad

الدرجات الموسيقية والسلالم والميلوديا Pitches, Scales, and Melodies

قرأت فى الفصل الأول أن الأوروأمريكيين يفضلون طريقة خاصة بهم لتنظيم درجات السلم الموسيقى، وأشهر السلالم الموسيقية الشائعة فى النظام الأوروأمريكى هو ما يطلق عليه السلم الكبير **Major Scale** وهو ما يصدق أيضا على معظم الموسيقى الأوروبية. وترنيمة "الفرحة تعم العالم **Joy To The World**" هى مثال لذلك، حيث تستهل بميلوديا هابطة على السلم الكبير. أما السلم التالى فى الشهرة فى أنظمة الموسيقى الأوروبية فهو السلم الصغير **Minor Scale** ، ولحن أغنية **Oifin Pripetchik** مكتوب فى ذلك السلم. ورغم أن هناك سلالم أخرى متعددة أو مجموعة منتظمة من الدرجات؛ **Pitch Sets** يستخدمها الموسيقيون، فإن معظم الموسيقى الأوروبية لا تستخدم إلا السلالم الكبيرة أو الصغيرة. وسيدرك القارئ، أنه فى عالم الموسيقى هناك أساليب متنوعة كثيرة لاشتقاق مجموعات الدرجات للموسيقى، وأن مساهمة أوروبا فى تنويعات الدرجة والسلم محدودة للغاية. أما المساهمات الفريدة لأوروبا فى عالم الموسيقى فهى شيء آخر.

والسلالم وحدها لا تقيم ألحانا تلفت الانتباه بقوة. فإن الألحان الجميلة المدهشة، التى تعلق كثيرا بالذاكرة يتم إبداعها من خلال الإبحار بين السلالم. ونعاود القول بأن المؤلِّف الأمريكى الذى ينتهج الأسلوب الأوروبى "الفرحة تعم العالم" يصور ميولا ميلودية للموسيقى الأوروبية بلا جدال. والمؤلفون الموسيقيون يحققون التوكيد الميلودى **Melodic Emphasis** بعدة طرق

الفصل السادس

الهند/ الهند الجنوبية

دافيد ب.ريك David B. Reck

تخيل أنك تقترب بالطائرة من مدينة شيناى **Chennai** فى جنوب الهند، وهى مدينة نابضة بالحياة، وستلاحظ أولا فى جهة الشرق المحيط بزرقته الثرية وخليج البنغال يمتد حتى الأفق وعلى امتداد الساحل هناك شريط أبيض من الرمال. وفى مواجهة البحر تمتد إلى الداخل طرق عريضة تضم مبانى حكومية ضخمة يغمرها اللون الأبيض، وقد صممها الإنجليز، كما سترى الأبراج الشرقية والقباب لدار القضاء العالى وجامعة مدراس. وأخيرا قد تجد مبانى إدارية حديثة يستخدم فى إنشائها الزجاج والخرسانة، ومحلات، وفنادق، وتبرز عاليا مجمعات شقق سكنية وسط بحر أخضر من النباتات الاستوائية.

وقد أطلق الاستعمار الإنجليزى على عاصمتهم الإقليمية اسم مدراس **Madras** إلا أن اسمها الدائم كان شيناى **Chennai** ويعنى المدينة بلغة التاميل، وهى اللغة السائدة فى المنطقة ودولة التاميل **Tamil Nadu**. والطقس فيها يشبه طقس المناطق الساحلية فى أمريكا الوسطى، ويصفه المواطنون متفكهين بأنه يتنوع طبقا لثلاثة فصول: الحار، والحار جدا، والأكثر حرارة. والواقع أن الفترة من نوفمبر حتى يناير هى موسم لطيف للمهرجانات

الموسيقية والرقص ويشبه كثيرا مناطق الكاريبى بنسمات الهواء فى المساء ودرجات الحرارة التى تقارب السبعين درجة فهرنهيت ليلا.(١)

وقديما كانت مدراس مدينة للهو والمتعة للطبقات الأرستقراطية وكانت معظم المنازل والمبانى مكونة من طابق واحد أو طابقين ما عدا معبد الجوبورامز **Gopurams** وأبراجه العالية المزخرفة بالمنحوتات على طراز المعابد الهندوسية. بينما كانت أشجار جوز الهند، والبانيان **Banyan**،(٢) والنيم **Neem**،(٣) والجاكاراندا **Jacaranda**،(٤) وأنواع أخرى من الأشجار تلقى بظلها على البيوت والشوارع، بينما تملأ صفوف النباتات الاستوائية كل باردة وحديقة (وما زالت موجودة فى كثير من المناطق المجاورة). وكانت الموسيقى الهندية الكلاسيكية، والأغانى الدينية، والأغانى الشعبية لحصاد العنب، يتردد صدها من الراديوهات، والمعابد، وقاعات الكونسير الموجودة فى الهواء الطلق. وقد يبدأ اليوم فى الرابعة والنصف صباحا مع نسمات باردة تهب فى الساعات الأولى من الصباح، وتغلق أبوابها مساء فيما بين التاسعة والنصف والعاشرة، وفى المساء ينام المرء بين شذى الياسمين وأغانى البلابل.

---

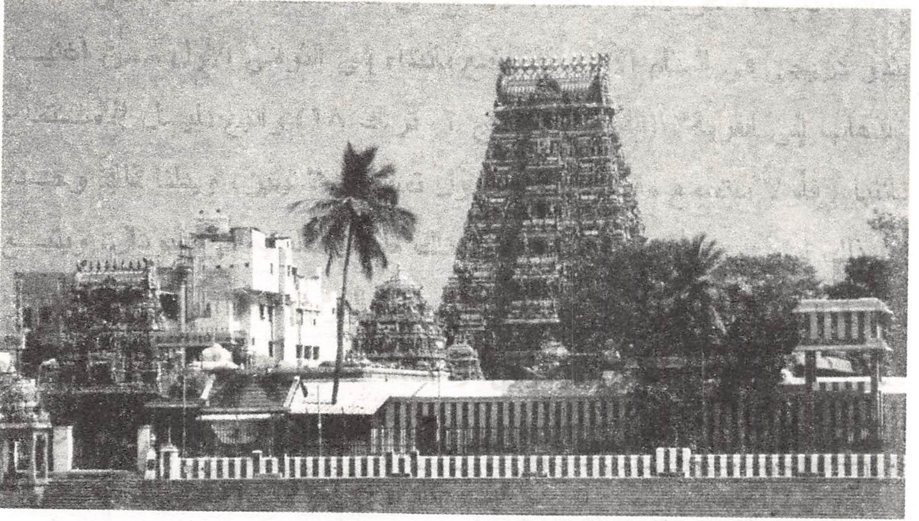
(١) يود المؤلف أن يشكر لاليتا موتوكومار **Lalitha Muthukumar**، م. موتوكومار **Muthutukumar**، نالينى إيزوار **Nalini**، وإيزوار إيار **Easwar Iyar** على ما قدموه من مساعدة فى ترجمة لغة التاميل، وفى إنشاء المسرد **Glossary**. كما يوجه شكره أيضا لدافيد ب. نيلسون **David P. Nelson** ودان ريك **Dan Reck** لتوضيحهما المفاهيم الإيقاعية.

(٢) شجر التين البنغالى الضخم ويقال له شجر الأثاب ــ المترجم.

(٣) من نوع الماهوجنى ويوجد فى الهند وبنجلاديش وسيريلانكا وماليزيا ــ المترجم.

(٤) شجر مزهر بألوان بنفسجية "الجكرنده" وأصله من أمريكا اللاتينية ــ المترجم.

أما شيناى اليوم، فيبلغ تعداد سكانها سبعة ملايين وتعج المدينة بالمبانى الحديثة، والفنادق، ومراكز التسوق، والمبانى الإدارية والمجمعات الإدارية مما يضفى عليها طابعا حضريا شاملا. وحركة المرور الصاخبة تضم كل أنواع المواصلات من عربات، وأتوبيسات، وشاحنات، وعربات نقل خفيف Van، والريكشو، والدراجات النارية، وعربات الكنس والرش، والدراجات بينما يسد المارة الطرق وهم يتحركون وسط ضجيج أبواق السيارات فى ظل سديم من ثانى أكسيد الكربون، بل هناك ما يطلق عليه حقا فندق الانسداد المرورى **Hotel Traffic Jam**.



شكل (٦-١)

مبنى الجوبورام **Gopuram** فى مدخل معبد سرى كاباليشوارا **Sri Kapaleeshwara** فى قسم ميلابور **Mylapore** من شيناى، وهو مبنى نموذجى يحلق عاليا فى كل مدن جنوب الهند.

وتشق سماء المدينة يوميا عشرات الطائرات فى رحلات محلية ودولية فى طريقها إلى المطار الدائب الحركة.

كما أن هناك حشدًا من قنوات التليفزيون المحلية والدولية أيضا مثـــل **Bbc**، **Espn**، **Nickelodeon**، **Mtv**، أو **Star Hong Kong**. وتتخــــــذ العارضات، وقد ارتدين السارى **Sary**، أوضاعا مختلفة منها تجهيز الحساء السريع، وعرض مختلف أنواع الــشامبو، والأدوات، ومــساحيق الوجـــه، وصابون الغسيل. وتعرض فيترينات المحال، الثلاجات، ومكيفات الهـــواء، وأجهزة التليفزيون، والفيديو والسيارات، وأدوات وأجهزة المطبخ، والأثاث، والأحذية، والأقمشة الحريرية والملابس الجاهزة. وتتناثر مطـــاعم البيتـــزا ودجاج كانتاكى بين المطاعم الهندية، حيث تقوم روائح الكارى النفاذة وأنواع أطعمة النباتية والمستشفيات المتناثرة فى شيناى مجهـــزة بأحـــدث التقنيـــات الطبية وأطباء على مستوى عالمى. كما أن هناك مـــصانع ضـــخمة تنـــتج الأنسجة، والـــصلب، والـــسيارات، والـــشاحنات، والبليمـــرات **Polymers** والدراجات النارية إلى جانب المنتجات الإلكترونيـــة، وقـــاطرات الـــسكك الحديدية. ويتواجد الكومبيوتر والبرمجيات **Soft wares** فى كل مكان، وقد رسخت الهند لنفسها وضعا عالميا ممتازا باعتبارها منطقة تصدير الفنيين من خريجى المدارس الفنية، الذين يشكلون روافد مهمة للتكنولوجيا الفائقة علـــى مستوى العالم.

وتشير لوحات الإعلان ودور السينما الفخمة والمجلات الذائعة الانتشار مع برامج الإذاعة والتليفزيون، إلى الهيمنة الثقافية لصناعة السينما، فعلى مدار الساعة تهدر أحدث أغانى الأفلام، بلغة التاميل واللغة الهندية ولغات آسيا الجنوبية فى ساحات لتناول الشاى، من خلال مكبرات الصوت فى أماكن التجمعات ومن داخل المنازل.

وفى السوبر ماركت مكيف الهواء والزاخر بمتاجر الفيديو، أو الصيدليات الحديثة لا يزال المرء يصادف الدكاكين فى الأسواق المزدحمة بكل ما يحتشد فيها من توابل وحبوب فى أكوام هرمية، مع العطور الشرقية بعشرات الألوان والروائح، وكذا سجاجيد منسوجة بدقة ورهافة، أما الأنسجة الحريرية والقطنية فتمتد كقوس قزح. وفى كل ركن بالشوارع تجد امرأة جالسة أمام سلة بها زهور تبعث رائحة جميلة وقد جهزت فى شكل تيجان وأكاليل تضعها النساء فى شعرها تقربا للآلهة. وينتشر أصحاب الحرف المتوارثة عن الأجداد فى المدن والقرى لنحت الأحجار أو خشب الصندل ونسج الأقمشة وصياغة المجوهرات ومشغولات معدنية مشكلة بالطرق (نحاس أصفر أو نحاس أحمر)، إلى التصوير الزيتى والحفر أو تصنيع الآلات الموسيقية. وفى البيوت والمطاعم هناك ما لا حصر له من الأطباق التقليدية للأطعمة الحريفة مما يجعل من جنوب آسيا جنة الطهى الممتاز. ومن المثير أن تلك التقاليد القديمة قد ظلت سارية فى عالم يتغير بشكل جذرى فهنا تجد كل ما هو تقليدى وابتكارى، والقديم مع الجديد فى وجود مدهش معا.

وفى كل مكان يواجه الزائر بكل ما هو متنافر جنبا إلى جنب فهذا مزارع ريفى يعتمر عمامة ومئزر لستر عورته خلف محراثه الذى تجره الثيران داخل حقله، وإلى جواره مباشرة مهبط فى مطار تسمع فيه زئير طائرة من طراز بوينج ٧٨٧ كما تجد العشش المبنية من الطين والقش تقبع فى ظلال أبنية فخمة سامقة. ومحطة قوى نووية بآلاتها المتوجة بأكاليل الزهور، وقد أهديت فى توقيت وفى ساعة حددها العرافون لأغانٍ هندوسية عمرها ٣٠٠٠ عام.

وكثيرا ما يتناهى إلى سمعك موسيقى كلاسيكية هندية من ركن فى أى مقهى، وقد اختلطت معها أحدث صيحات موسيقى الراب **RAP** الأمريكية.

وكان يحلو "لجواهر لال نهرو" أول رئيس وزراء للهند بعد استقلالها أن يصف ثقافته بأنها ثقافة الرق أو اللوح المنسوخ **Palimpest** وهو رق من ورق البرشمان **Parchement** كان يكتب عليه أكثر من عدة مرات ولا يتم مسح ما كتب عليه من قبل تماما، وكل ما كتب من قبل يظل موجودا بطريقة ما، ومن الممكن رؤيته وقراءته ربما يكون غائما بعض الشيء إلا أنه لم يتغير أو ينسى تماما فالجديد يضاف دوما إلا أن القديم والتقليدى يظل مستمرا. وهكذا فطبيعة الحضارة الهندية بتعدد وجوهها وبكل تعقيداتها تظل سمتها المميزة التى تكسبها ثراء مقارنة بكثير من مناطق العالم الحديث ذات الطبيعة المتزايدة فى تناغمها **Monlitns**.

وفى الوميض والألوان (والإبهار) والتعود الذى يحيط بكل ما هو حديث فى عالم اليوم يكون من السهل أن ننسى أن جنوب آسيا، الهند، باكستان، بنجلاديش، نيبال، سيريلانكا، وعدة أقطار صغيرة أخرى هى موطن لواحدة من أقدم حضارات العالم.

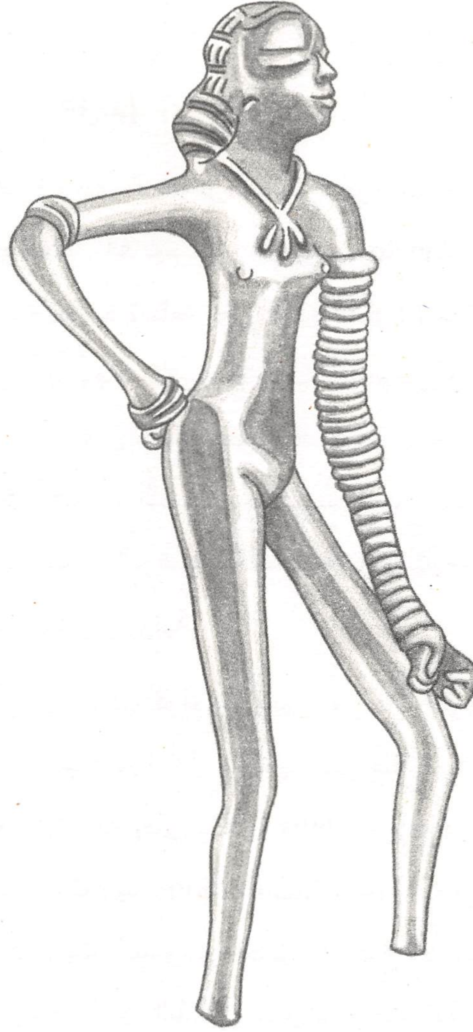
التاريخ، الثقافة، الموسيقى

ما زالت الحقائق حول الهند تثير الحيرة. سكانها الذين يتعدى تعدادهم البليون يعيشون فى مساحة تبلغ ثلث مساحة الولايات المتحدة، وبالهند خمس عشرة لغة رئيسية تتعدد حروفها الهجائية ولها لهجات إقليمية كثيرة، وهى أكبر معقل للديمقراطية فى العالم ولتاريخها جذور تمتد لآلاف السنين تجعل دولا مثل كندا والولايات المتحدة تبدو كمجرد صورة على الشاشة الكونية.

وتمتد منطقة جنوب آسيا وهى واحدة من أقدم كتل اليابسة على ظهر الأرض بين خطوط عرض، إذا ما وضعت فوق نصف الكرة الغربى ستغطى مساحة من أوكلاهوما (حيث قد تكون الهملايا) جنوبا خلال تكساس، والمكسيك، وأمريكا الوسطى (انظر الخريطة فى بداية هذا الفصل). وربما بسبب جغرافيتها فهى تتمتع بقطع حاد عميق من أراضى الجوار ليحفها من كل جانب المحيط، والصحارى، والغابات المنيعة، وأعلى جبال فى العالم، ففى الهند الكبرى على الرغم من المؤثرات الداخلية والخارجية فإنه نمت وتطورت ثقافات وأساليب حياة ميزتها بشخصية مستقلة تماما.

حضارة وادى الهندوس (حوالى ٢٥٠٠ - ١٧٠٠ ق.م)

يمتد التاريخ المتواصل للمنطقة إلى خمسة آلاف عام مضت وما قبلها، وقد اختفى فى غلالات الزمن. وتشير الحفريات الأثرية إلى الاستيطان الباكر للإنسان فى تلك المنطقة منذ العصر الحجرى، إلا أن الروايات التى أمكن التوصل إليها تبدأ من خلال أساطير جمعية ظلت محفوظة ضمن تقاليد شفاهية لقرون عديدة قبل أن يتم تدوينها كتابة وتبدأ الثقافة التقليدية الرفيعة مع حضارة وادى الهندوس، التى ازدهرت طوال ٨٠٠ عام منذ عام ٢٥٠٠ قبل الميلاد وكانت مواكبة تقريبا لحضارة بابليون ومدن الهلال الخصيب الأخرى بين نهرى دجلة **Tigris** والفرات **Euphrates** فى العراق الحالية. وفى مدن موهينجو-دارو **Mohenjo-daro** وهارابا **Harappa** ذات الأسوار، والموجودة حاليا فى باكستان، تكشف لنا الحفريات عن شبكات تخطيط ممتازة للشوارع ونظام صرف متقدم وقصور، ومخازن، وحمامات عامة، ولغة مكتوبة (لم يتم فك رموزها) كما كان بها فنون رفيعة فهناك تماثيل طينية ومعدنية لوجوه، وأفيال ونمور ووعول والأبقار الهندية المألوفة ذات السنام، وصور وجوه (بورتريهات) آدمية واقعية، وفتيات راقصات. وبالنسبة إلى الموسيقى، لم يكن هناك، فيما عدا بعض صفارات من الطين (ربما كانت لعب للأطفال) آلات موسيقية أو إشارة إلى طقوس أدائية، إلا أن تمثال الفتاة الراقصة البرونزى وبطول أربع بوصات (أشكال٦-٢) يثير التساؤل حول نوع الموسيقى التى كانت ترقص عليها.



شكل (٦-٢)

فتاة راقصة ـــ برونز ـــ موهينجـــو دارو **Mohenjo Daro**
الألفية الثالثة قبـــل المـــيلاد رســـم نافارنـــا **Navarana ©**

الآريون The Aryans

(حوالى ١٧٠٠ - ٥٠٠ق.م)

قرب نهاية فترة وادى الهندوس حدثت هجرة (أوغزو) لشعوب من آسيا الوسطى أطلقوا على أنفسهم لقب الآريون Aryans، وقد تحركوا من السهول الشمالية لشبه القارة (مثلما فعل القادة التالون) خلال الجبال التى تخترق ما بين أفغانستان وباكستان. وقد أثبتت الفحوص والتحليلات اللغوية أن هناك مجموعات من نفس تلك الشعوب قد هاجرت جنوبا إلى إيران وغرب أوروبا وهكذا تكونت اللغات السنسكريتية، الهندية، الفارسية، اليونانية، اللاتينية، الألمانية،الفرنسية، الأسبانية، الايطالية، والإنجليزية وكلها جزء من عائلة اللغة الهندوأوروبية.

وقد جلب الآريون، وهم أقوام محاربون ورعاة، عرباتهم وقطعانهم من الماشية الى الهند، كما استقدموا أول الآداب التى ظلت باقية حتى الآن وهى كتب الفيداس Vedas الأربعة (فاى داهس vay – dahs) وهى كتب مقدسة تضم أدعية وصلوات، وتعاويذ incantations وطقوسا ومازالت نصوصها تغنى حتى اليوم، وفى تلك النصوص تظهر النماذج الأصلية prototypes للآلهة الهندوس مع بذور الفكر الفلسفى الذى ظهر فيما بعد واليوم يعلم الموسيقيون تلاميذهم أن الموسيقى الهندية الكلاسيكية نشأت من أغانى الفيداس، التى كان يؤديها الكهنة، وقد تطورت النغمات الأربع فى الغناء تدريجيا إلى عشرات السلالم التى تدخل فى النسيج الثرى لنظام الراجا raga

(راه – جاه rah -gah)، وهو ما سنناقشه فيما بعد فى هذا الفصل وتـــشير تلك العقيدة مع أسطورة قديمة أخرى تصف الفنون الأدائية كمنحة من الآلهة، إلى مفهوم مهم: فى الهند يقوم التعبير الموسيقى على دعامات رئيسية يشكلها كل ما هو مقدس وقديم وخارج نطاق الزمن.

ممالك العصور الكلاسيكية والقرون الوسطى (١٤٠٠-٥٠٠ ق.م)

لقد ظهرت ممالك عظيمة متعددة، مثل تلك التى قادهـــا الإمبراطـــور البوذى أشوكا "Ashoka" (٢٦٨ – ٢٣١ ق.م)، أو مملكة تـــشاند راجوبتـــا الثانى chandragupta (حوالى ٣٤٠- ٤١٥) خلال قرون متتالية.ومثل اللغة اللاتينية فى أوروبا العصر الوسيط كانت السنسكريتية هى اللغة السائدة بـــين أوساط المتعلمين فى الهند إبان تلك الفترات وظهرت أعمال قيمة حول الدين والفلسفة مثل الأوبانيشاد Upanishads (كتب الغابات) وتبحث فـــى طبيعـــة الحقيقة والواقع من خلال الاستبطان Introspection، والذات self واختـــرع الحكماء النظام الجسدى والفكرى لليوجا yoga وهى تمارس الآن فى جميـــع أنحاء العالم.

وقدم سيدهارتا جواتاما بوذا Siddhartha gautama Buddha (القرن الخامس قبل الميلاد) شروحه البسيطة للعقيدة التى قامـــت دعائمهـــا علـــى الرحمة، وتعرف بالبوذية duddhism، التى انتشرت فى النهايـــة فـــى كـــل أرجاء آسيا. وقد عملت الأقاصيص الأسطورية البورانا Purana على تجسيد أساطير الآلهة والآلهات فى هيكل الآلهة "البـــانثيون Pantheon" الهندوســـى مكونة أساس الهندوسية الشائعة اليوم.

وفرت أعظم الممالك رعايتها الملكية للفنون ويضيف الكتاب الضخم المعروف "بالناتيا ساسترا" **natya sastra** (ربما يرجع تاريخه إلى عام ٢٠٠ ق.م) ويدور حول المسرح والموسيقى والغناء، الأداء والنظرية والتدريب المهنى الاحترافى بتفصيل دقيق (والتقسيم الحالى للآلات الموسيقية إلى وتريات، وآلات نفخ وطبول وآلات الإيقاع المصممة نابع من الخطوط الإرشادية التى وردت فى ذلك الكتاب). وكثير من كتب النظريات الموسيقية مثل كتاب سانجيتا راتنا كارا **sangeeta ratnakara** (جواهر التاج فى الموسيقى)، الذى وضعه "سارانجاديفا" "**sarangadeva**" فى القرن الثانى عشر يتتبع خطوات تطور الموسيقى الهندية على مدار القرون.

وقد ازدهر الأدب أيضا جنبا إلى جنب مع العلم. وكثير من الشعر السنسكريتى كان فى الواقع شعرا غنائيا مقدمًا كنصوص للأغانى، إلا أنه فى غياب التدوين ظلت الموسيقى منسية لوقت طويل. وقد وُضعت الملحمتان العظيمتان الرامايانا **Ramayana** والمهاباراتا **Mahabharata** ، واحتفظتا بأهميتهما حتى اليوم، كمصدر للأعمال المسرحية وفنون الرقص والشعر الغنائى فى الموسيقى وقد كتب الشاعر والمؤلف المسرحى الكبير كاليداسا **Kalidasa** (ما بين منتصف القرن الرابع حتى أوائل القرن الخامس) أعمالا على غرار روائع شكسبير تم ترجمتها إلى عشرات اللغات.

وقد وصل الازدهار فى مجال التصوير والنحت، والعمارة أيضا إلى أوجه، وأصبحت الجداريات الموجودة فى كهوف أجانتا **Ajanta** وإيللورا **Ellora**، وقباب الأسطبة **Stupa** النصف دائرية الرائعة فى سانشى **Sanchi**،

أو المنحوتات المذهلة فى معابد مثل كونارك Konarak، وخاجاراهو Khajaraho، وماهابالبيورام Mahabalipuram كنوزا للفن على مستوى العالم. ورغم أن هناك الكثير من صور الموسيقين قد تم رسمها كما أن هناك تماثيل حجرية لهم، فإن آلاتهم وموسيقاهم ظلت صامتة وضاعت فى غياهب الزمن (شكل ٦-٣). وبينما كانت أوروبا ترزح تحت ظلام العصور الوسطى كانت الحضارات الهندية المتتابعة من بين أكثر الحضارات تقدما وازدهارا على ظهر الأرض.



شكل (٦-٣)

عازفتا فلوت، وقارعتا طبول، وعازف فينا Veena (إلى اليمين والفينا تعزف وهى فوق الكتف) يصاحبون راقصة (فى المنتصف).

تفصيل من إفريز بأحد المعابد. راجاستان Rajasthan — أواخر القرن العاشر.

المغول Thezmoguls (حوالى ١٥٢٧ - ١٨٦٧)

مع بداية القرن الثانى عشر أخذ التجار المسلمون وقادة الجيوش من وسط آسيا وأفغانستان يظهرون على مسرح الأحداث فى الهند.وقد اكتسح الغزاة السهول الهندية حتى وصلوا إلى دلهى واستولوا على المدن تاركين وراءهم الدمار والتخريب قبل أن يعودوا إلى أوطانهم، إلا أنه فى عام ١٥٢٧ قرر أحد القادة البارزين وهو بابور **BABUR** أحد أحفاد جنكيز خان البقاء فى الهند وكان محبا للشعر والأدب (رغم عدم معرفته القراءة) والموسيقى وإنشاء الحدائق، ومن ثم أقام أسرة حاكمة مغولية قوية وقد تمركزت فى دلهى وأكرا، حيث سيطر على شمال الهند حتى فترة الاضمحلال فى القرن الثامن عشر. وكان المغول يعتنقون الديانة الإسلامية، ورغم وحشيتهم فى الحرب فقد كانوا رعاة أسخياء للفنون وجعلوا من بلاطاتهم مراكز للعلوم والثقافة. وقد كان الأباطرة من أمثال أكبر العظيم **Akbar The Great** (امتدت فترة حكمه فى الفترة من ١٥٥٦- ١٦٠٥) وشاه جاهان **Shah Jahan** (حكم فيما بين الأعوام ١٦٢٨- ١٦٥٨) يستقدمون العلماء والمصورين**Painters** والموسيقيين والكتاب والمعماريين من أرجاء الإمبراطورية الاسلامية فى الغرب البعيد. وقد ظلت الروايات تتواتر حتى اليوم حول المغنين الأسطوريين من أمثال تانسين **Tansen** فى بلاط أكبر. ويقال عنه إن غناءه كان يضيء المصابيح أو يبعث بنسيم بارد من خلال قوة صوته وسيطرته على موسيقاه.

وتشير الآثار المعمارية الكبرى للمغول مثل قصر فاتحبورسيكرى Fatehpur Sikri أو المقبرة الرائعة التى بناها شاه جاهان لزوجته تاج محل Tag Mahal إلى إنجازات المغول الكبرى فى ذلك الصدد فهى تكامل رائع بين الخصائص الهندية المتأصلة وعناصر مستلهمة من العالم الإسلامى فى بلاد فارس وما بعدها. ومن الممكن ملاحظة تلك التوليفة فى تقاليد تصوير المنمنمات Miniature Paintings، والتى كانت فى الأصل أعمالا تصويرية وزخرفية للكتب إلا إنها الآن تحف فنية تتناثر فى المتاحف والمقتنيات حول العالم، كما أن التوليفة قد تسربت إلى الموسيقى أيضا، فالمفاهيم الميلودية لنظام الراجا والارتجالات التى تسمو عاليا بالمستمع وغناء الشعر الجميل، وخصوصًا فى الموسيقى الكلاسيكية لشمال الهند لها علاقات وطيدة بعناصر موجودة فى التقاليد الموسيقية الفارسية والتركية العربية. ومن الممكن ملاحظة تلك العلاقات فى الآلات الموسيقية المهجنة مثل السيتار Sitar (سي- تار Si -Tahr. آلة وترية كلاسيكية لها اثنان وعشرون وترا والطبلة Tabla (تابه- بلاه Tahb-Blah) زوجان من الطبول الصغيرة واحدة من المعدن تتخذ شكل القدر Pot والأخرى من الخشب ولها شكل أسطوانى ينقر عليها بالأصابع وراحة اليد) فلها أبناء عمومة فى سيتار آسيا الوسطى وطبلة شمال إفريقيا.

ولا تزال القاعدة المهمة فى العمل هنا سارية منذ أيام المغول، فالأفكار الثقافية الوافدة على الهند فى موجات تلو موجات قد تم استيعابها وهضمها ومزجها بالعناصر الثقافية الفطرية والمحلية Indigenous لتظهر فى النهاية

فى توليفة هندية لا يمكن إنكارها. وفى النهاية، فقد رسخت الفترة المغولية فى الهند لوجود نظامين مختلفين للموسيقى الكلاسيكية ولكنهما على علاقة ما ببعضهما، ففى المناطق الشمالية تحت حكم المغول تفاعلت المؤثرات الموسيقية للعالم الإسلامى على نحو أقوى مع الموسيقات التقليدية كى تكون التقاليد الموسيقية الهندوستانية ومن ناحية أخرى تأثر جنوب الهند، المحافظ على تقاليده فى قوة، تأثرا هامشيا بالغزوات المغولية ومن ثم سادت التقاليد الموسيقية الكارناتية **Carnatic** (كارناه تيك **Car-Nah-Tik**).

فترة الاستعمار الإنجليزى (القرن السابع عشر – ١٩٤٧)

فى عام ١٤٩٨، بعد رحلة كولومبوس التاريخية، وصل فاسكو داجاما **Vasco da Gama** إلى كيرالا **Kerala** على الشاطئ الشرقى الجنوبى لهند. وقد وجد ما كان كولومبوس يبحث عنه[1]. وهكذا بدأ عصر الملاحة فى البحار بالسفن الشراعية. فالإنجليز على عكس الغزاة السابقين وصلوا إلى الهند بحرا، فى البداية كتجار مع الهولنديين، والفرنسيين والبرتغاليين. وقد ظهرت شركة الهند الشرقية **The East India Company**، وفيما بعد الحكومة البريطانية من خلال حروب وتحالفات قصرية مع المهراجات المحليين، ورسخت أوضاعها كحاكم استعمارى مطلق. ورغم الاستغلال الاقتصادى، والعنصرية الموروثة فى أى نظام استعمارى، نجد أن الإنجليز قد

(١) كان كولومبوس يهدف من رحلته الوصول إلى الهند، وتم اكتشاف أمريكا بالصدفة – المترجم.

لعبوا دورا مهما فى تطور شبه القارة الهندية. فأقاموا السكك الحديدية، وخطوط المواصلات، ووضعوا أنظمة إدارية وأنشأوا بنية تحتية، كما أنشأوا الجامعات التى اعتمدت الإنجليزية كوسيط للدراسة. (ولقد خدم انتشار اللغة الإنجليزية الهنود جيدا فى عمليات العولمة حديثا). كما ساعد التعليم أيضا فى خلق حركة سياسية أدت فى النهاية إلى الاستقلال بفضل قادة مثل المهاتما غاندى **Mahatma Gandhi** (١٨٦٩ - ١٩٤٨)، الذى قاد المقاومة السلمية لمواجهة الظلم السياسى والاجتماعى. ولقد ظل تأثير غاندى موجودا حتى اليوم، وهو الذى ألهم مارتن لوثر كينج الابن **Martin Luther Kin Jr**[١] فى أثناء حركة المطالبة بالحقوق المدنية فى أمريكا.

ومساهمة النظام الإنجليزى الموسيقى فى الهند أقل ظهورا. وفى أوج الفترة الاستعمارية قطع الإنجليز علاقتهم أى اتصال موضوعى بالثقافة الهندية القومية. بل إنهم استوردوا آلات بيانو مع آلات أخرى لإنشاء الأوركسترات الراقصة وفرق الموسيقى العسكرية. إلا أن مؤسسة السلام البريطانية "باكس برتيانيكا **Pax Britannica**" قد وفرت بيئة سلام ازدهرت فيها الفنون الهندية. وما أطلق عليه العصر الذهبى للموسيقى الكلاسيكية لجنوب الهند (حوالى ١٧٠٠ –١٩٠٠) قد حدث تحت الحكم البريطانى، ولم يلاحظه المبشرون من الخارج أو البيروقراطيون. وفى العشرينيات من القرن العشرين، أتاحت صناعة التسجيلات الموسيقية التى قادتها مؤسسة

---

(١) (١٩٢٩– ١٩٦٨) رجل دين أمريكى وناشط فى مجال حقوق الإنسان – أصغر من حصل على جائزة نوبل للسلام اغتيل – المترجم.

H.M.V فى كلكتا إمكانية الاستماع إلـــى الموســيقى الهنديـــة مـــن خـــلال التسجيلات واعتبر ذلك تغيرا حاسما فى ثقافة شفاهية، كانت فيه الموســـيقى تنتقل دون تدوين، حيث كان المعلمون "الجورو Guru يعلمونهـــا للأتبـــاع والتلاميذ بالحفظ عن ظهر قلب Rote، أو عندما يتواصلون مـــع الحفـــلات. وعندما ظهرت الأفلام الناطقة حوالى عام ١٩٣٠، وقد استلهمت الكثير مـــن موضوعاتها من المسرح التقليدى، سرعان ما أدخلت الأغانى فى كل فـــيلم. ولقد ظلت أغانى الأفلام أكبـــر مـــصدر للموســـيقى الـــشعبية Pop Music حتى اليوم.

فى عام ١٩٣٦ تم إنـــشاء محطـــة الإذاعـــة القوميـــة ١٩٣٦ AIR (All India Radio) على غرار محطة الإذاعة البريطانيـــة BBC. وتحـــت قيادة مستنيرة، أصدرت المحطة مئات من مقطوعـــات الموســـيقى الهنديـــة الكلاسيكية كل عام بما فيها حفل الموسيقى القومية الرفيعة أسبوعيا.

وعلى الرغم من ذلك فربما كان أهم التطويرات، هـــو مـــا اكتـــشفه الموسيقيون الهنود من قدرات فيهم لتطويع بعض الآلات الأوروبية لعـــزف الموسيقى طبقا للأسلوب الهندى. وقـــد رفـــض البيـــانو، إلا أن الفيولينـــا، والهارمونيوم (أرغن تعالى بريش Reed Organ)، والكلارينيت، بل حتـــى البانجو Banjo قد أصبحت فى الواقع آلات هندية. ومرة أخرى كم حدث فى العصر المغولى يمكننا رؤيـــة توليفـــات موســـيقية تبنتهـــا الهنـــد "لهندنـــة Inohianizes العناصر الغربية.

فترة الاحتلال البريطانى (القرن السابع عشر- ١٩٤٧)

فى عام ١٩٤٧ حققت الهند البريطانية (الهند الآن وباكستان وبانجلاديش) استقلالها كما أصبحت سيريلانكا (سيلان Ceylon سابقا) مستقلة فى عام ١٩٤٨. وقد كان للانتقال من المستعمرات إلى نظام الدولة الأمة Nation State عثراته الكثيرة التى تناوبت بين النجاحات والفشل والصعود والهبوط، وسببت الحروب والقلاقل الاجتماعية إعاقات لمجهودات التصنيع وعملت التقاليد الراسخة على مقاومة التغيير، إلا أن التحديث سار حثيثا وأصبح أمرا واقعا وكان التحديث بطيئا فى البداية إلا أنه سار بسرعة البرق منذ الثمانينيات، ولقد رأينا أن الدين والفنون فى الهند، على نحو خاص الموسيقى والرقص، لا ينفصلان وما زالت الآلهة المتعددة عند الهندوس حية وتلقى الاحترام فى البيوت والمعابد وفى دورات المهرجانات الدينية، ورغم ذلك فهناك حوالى العشر من السكان يعتنق الديانة الإسلامية ويمثل ذلك أكبر عدد (١٢٠ مليونا) من التجمع الإسلامى فى دولة من الدول فيما عدا إندونيسيا.

نظام الطوائف المغلقة والمجتمع Caste and Community

لا يزال النظام الاجتماعى القائم على طوائف مغلقة أساسها الوراثة Caste Heredity [١]، رغم ما حدث به من تغيرات، يلعب دورا مهمًا فى الحياة السياسية. وفى تقاليد الزواج سواء فى الشؤون المنزلية أو الموسيقية

---

(١) الطائفة المغلقة Caste هى جماعة مغلقة اجتماعيًا أساسها الوراثة أو الولاء وتتميز عن الطبقة Class بأنها تقوم عادة على أساس دينى، وأنها أكثر انغلاقا، وينعدم فيها الحراك الاجتماعى. وقد عرف ذلك النظام بين شعوب مختلفة إلا أنه أوضح ما يكون فى الهند ــ المترجم.

وفى جنوب الهند على عكس ما يحدث فى الشمال حيث كثير من الموسيقيين البارزين من المسلمين تجد أن الأغلبية من الموسيقيين الكلاسيكين من الطائفة العليا للبراهمانين Brahmins. إلا أن هناك طائفة أخرى وهى الديفاداسى Devadasi وهى طائفة من النساء مكرسة للخدمة فى المعابد مع عائلاتهن تضم بينها أشهر العازفات والراقصات منهن:م.س. سوبو لاكشمى M.N.Subbulakshimi (١٩١٦ - ٢٠٠٤) وهى ذات شهرة عالمية وكانت تحظى بقدر كبير من الاحترام، وأعظم راقصة فى جنوب الهند ت.بلاساراسواتى T.Balasaraswaty (١٩١٨ - ١٩٨٤)، ومعلم الفلوت البارز ت. فيزواناثان T.Wiswanathan (١٩٢٧ - ٢٠٠٢) وكلهم ولدوا ونشأ فى أحضان ذلك المجتمع الطائفى.

وأعضاء طائفة البربر barbers Caste مشهورون بعزفهم لآلة الناجازفارام Nagasvaram (ناه-جاه- سفاه- روم Nah-Gah-Svah-Rum).

وهى آله نفخ ذات ريشة مزدوجة Double-Reed، وكذا طبلة التافيل Tavil.[1] (تاه فيل Tah.Vil)، وهى طبلة ترتبط بالمعبد الهندى وحفلات الزفاف والأحداث الدينية الأخرى وهناك قليل من الموسيقيين من الأقليات يكن لهم الناس احتراما كبيرا وهم موضع تبجيل واحترام مثل العازف الفيرتيروزو على آلة الناجاسفارام Nagasvaram الشيخ شينامولانا Sheik Cinnamoulana، وهو مسلم، والمغنى جيسوداس Jesudas ، وهو مسيحى

---

(١) مثل آلة الأوبوا oboe والاثنان ينحدران من الأرغوال Shawn الشرقى ـــ المترجم.

وفى مجال الموسيقى الشعبية اليوم نجد أيضا أ.ر. رحمـــان A.R.Rahman، مسلم وإيللياراجان Illaiyarajan، وهو من طائفــة الهاريجـــان Harijan[1] (المنبوذين). وكل هؤلاء جهابذة معترف بهم وعباقرة يتخطون حدود الطائفية أو خلفياتهم الاجتماعية.

وفى أواخر القرن العشرين وأوائل القرن الواحـــد والعـــشرين ظلـــت الفنون تحتل مقاما ساميا فى الهند، وكما علق أحد السائحين: "عندما دخلـــت إلى المنطقة الجمركية فى الولايات المتحدة وأخبرتهم أننـــى موســـيقى؛ تـــم تفتيشى تفتيشا دقيقا، وعلى النقيض من ذلك عندما وصلت الى الهند وقلـــت إننى موسيقى عبر لى موظف الجمرك عن ســـعادته ودوَّن قائمـــة بـــأعظم الموسيقيين والمهرجانات وأعطاها لى"

لقد كانت الثقافة إحدى أهم الصادرات المحترمة للهند الحديثة، ويعتبر أدباء الهند المعاصرين من أشهر الكتاب فى الإنجليزية اليـــوم مـــن أمثـــال: سلمان رشدى (أطفال منتصف الليـــل Midnight Children) أو أرونـــداتى روى Arundhati Roy (إله الأشياء الـــصغيرة the God of Smpll Things كما أن ساتياجيت راى Satyajit Ray (١٩٢١ - ١٩٩٢)، الـــذى حققـــت أعماله، بدءا من ثلاثية Trilogy آبو The Apu إلى تـــشارولاتا Charulata شهرة كبيرة كواحد من جهابذة فن السينما المعاصـــرة. وهنـــاك راقـــصات هنديات من ذوات الشهرة العالمية من أمثال بالاساراسواتى Balasara Swati أو مرينالينى سارابهى Mrinalini Sarabhai. وقـــد حققـــن نجاحـــا فائقـــا بجولاتهن حول العالم.

---

(١) الاسم الذى أطلقه غاندى على تلك الطائفة ومعناه أبناء الله. وكان ذلك الزعيم العظيم يكافح حتى يمحو اسم المنبوذين ــ المترجم.

كما أن موسيقيين من أمثال رافى شانكار Ravi Shankar، وعلى أكبر خان Ali Akbar Khan، وذاكـــر حـــسين Zakir Hussein مـــن جهابـــذة الموسيقى العالمية وروادها حاليا، سواء على مستوى الشرق أو الغرب. وفى الهند تدعم الحكومة الموسيقى بقوة (على مـــستوى لا يقـــارن معــه الـــدعم الحكومى للموسيقى فى الولايات المتحدة).

وترصد أكاديمية سانجيت ناتاك Sangeet Natak فى دلهى جـــوائز قيمة للبارزين من الكتاب والممثلين والشعراء والموسيقيين وتفعل حكومـــات الولايات المختلفة نفس الشيء. وتتوافر اليوم عشرات الآلاف مـــن شـــرائط الكاسيت والأسطونات المدمجة وأسطوانات الفيديو الرقمية DVDS، وشرائط الفيديو لتغطى أى أسلوب فنى من الممكن تخيله فلدى الموسيقيين الآن إمكانية لا حدود لها ليس فقط للوصول إلى الفنون التراثية بل إلى الموسيقى حـــول العالم. فعازفو الفيولينا الهنود قد يرتجلون قليلا فى عزف مؤلـــف فيفالـــدى Vivaldi الشهير "الفصول الأربعة" كما قد يجرى قـــارعو الطبـــول بعـــض النماذج الإيقاعية المتكررة Riffs مع الموسيقى الراقصة للروك آنـــد رول، وقد يزاحمون Jan عازفى الجاز الزائرين من نيويورك وباريس وهلـــسنكى وذلك لمتعتهم الشخصية فقط.

وقد شاركت آلات مثل الساكسوفون والجيتار الكهربـــى والمانـــدولين والأورج الإلكترونى الآلات الغربية الباكرة التى استخدمت فـــى الموســـيقى الهندية، ومع قدوم عصر العولمة كانت الموسيقى الهندية قادرة على استيعاب الجديد كما كانت تفعل دائما. رغم أن الموسيقى التقليدية والقديمة قـــد ظلـــت

محتفظة بمكانتها وفيما يعرف بالرق **Palimpset** أى جنوب آسيا ويستمر التفاعل بين القديم والحديث من خلال كل التغيرات التى حدثت على مدار التاريخ. وتواجد الجديد والقديم معا هو جزء من عالم السحر والدهشة المسمى بالهند.

موسيقات عديدة

إذا كنت ستقوم بجولة فى الأحياء المجاورة فى شيناى فقد تصادف أنواعا كثيرة من الأصوات الموسيقية، ففى كل صباح يأتى البائعون كل منهم يدفع عربته أمامه: بائع الخضراوات وبائع الأوانى وبائعة الفاكهة وجامع الصحف القديمة ورجل جوز الهند **Coconut Man** (والذى قد يتسلق شجرتك فى مقابل رسم تدفعه) وكل منهم لديه نداء مميز (وموسيقى تعرفها جيدا ربات المنازل).

ومع غروب اليوم قد يظهر متسول يردد أغانى دينية وهو يعزف على جونج[١] **Gong** صغير أو بوق على شكل محارة **Conch Shell**. وقد يظهر ساحر الثعابين متجولا فى الشوارع ومعه كيسه المملوء بالكوبرا الشهيرة ولا يمكن للمرء أن ينسى الصوت المميز لآلة البونجى **Puji** التى تصدر صوتا أنفيا (أخنف **Nasal**) فيه نوع من النحيب، وتلك الآلة من النوع ذى الريشة المزدوجة **Double Reed** (مثل الأوبوا) وهى عبارة عن أنبوبتين واحدة

---

(١) يسمى أيضا تام تام **Tam tam**. قرص من البرونز يطرقه العازف بمطرقة ـ المترجم.

لإصدار اللحن والثانية تعطى طنين قرار مستمر Drone. وهناك موسيقيو الشوارع المينستريل Minstrel يجيئون ويذهبون ويؤكدون أنك في ذلك المكان تعايش عالم الموسيقى الفولكلورية الهندية (شكل ٦-٤).

الموسيقى الشعبية POP MUSIC

يمكنك الاستماع إلى الموسيقى الهندية الشعبية صادرة من التليفزيون أو الراديو، وقد تعلو صاخبة فى الجوار من مطاعم الوجبات السريعة وتسمى أيضا أغانى السينما Cine Songs حيث إن معظم الموسيقى الشعبية نابعة من أفلام السينما. وصناعة السينما فى الهند هى الآن الأضخم على مستوى العالم.وفى كل فيلم لابد من ظهور أشرار من ذوى الخسة وأبطال شجعان ماهرين وبطلات رائعات الجمال فى جو رومانسى (دائما ما يكون متحررا Rocky) ومشاكل عائلية وعقد روائية مثيرة للدهشة وفكاهة على نطاق واسع ومناظر قتال بشعة ورقصات فيها إيماءات جنسية. وفى كل الأفلام فى الواقع ومن آن لآخر تقطع الأغانى السياق الدرامى فى مناظر تشبة عروض الـ MTV فى سياق وديكور غريب أو جموع هائلة من الراقصين فى إنتاج يتميز بالبذخ، ودائما ما يتظاهر الممثلون والممثلات بالغناء (تزامن حركة الشفاه Lipsync)، أما المغنون الحقيقيون فأصواتهم مسجلة ويتم تجهيزها بطريقة Play Back مع المشاهد وفيه يكون المدير الموسيقى (المؤلف الموسيقى والمعد) ومؤلفو الأغانى هم النجوم الحقيقية على مسرح الموسيقى الهندية الشعبية.



ب. أحمد P.Ahmed، منستريل Minstrel جول يعزف على المزمـار مـزدوج الريـشة Double Reed المعـروف بالناجاشفارم مينـوس Nagasvarm Minus، وعـادة مـا يصاحبه طبل التافيل Tavil Drum.

وقد تبدو الموسيقى التصويرية فى السينما Cine Music غريبة لبعض الناس وأحيانا ما تبدو خليطا شاذا من الموسيقى الشرقية والغربية ففيها ألحان متلاطمة الأمواج تنطلق فى نشاط مفرط وغالبا فى سلالم شرقية تندفع مـن خلال أصوات المغنين الأنفية الحادة Nasal فوق إيقاعات لاتينية ومـصاحبة انتقائية Eclectic قد تتضمن آلات غربية مختلطة وطابور من الآلات الهندية الشعبية والكلاسيكية، فهى تسير كما اتفق وكأنها من سوق الجملة "خـذها إذا ما أعجبتك if it sounds good use it" هذا الأى شيء اليوم قد يـضم بـين جنباته الهارمونيـة، والكونترابـونط، وموسـيقى الـراب RAP والـروك،

والموسيقى السيمفونية، والجاز إلى جانب الأساليب والأصوات الهندية والأشعار الغنائية، مثلها فى ذلك مثل تلك المصاحبة للموسيقى الشعبية فى كل أرجاء العالم تنزع إلى التركيز على العواطف اللانهائية ومشاكل الحب بقصصه وغرامياته المتشابكة، ومن ثم فالحوار الثنائى (الديالوج) بين الأنثى والذكر هو المعيار دائما، إلا أن الاشعار الغنائية قد تكون أيضا كوميدية، ودينية، وأخلاقية أو ذات مضامين عائلية وربما تتبدى فى صياغة شعرية راقية أو تكون ذات مضمون فلسفى عميق. ولكى نختار بداية موفقة علينا بمشاهدة مقتطفات فيلمية من السينما على شرائط الفيديو لعدة أغان معاصرة للمغنى الكبير أ.ر.رحمان **A.R.Rahman** ففى أغنية "كانالانى**Kannalane**" (أيتها العيون، انظرى فى تمعن، وهى الأغنية الثانية من فيلم بومباى)، وهى أغنية مرحة تفصح عن مضمونها فى بلاغة وتصاحبها الآلات الهندية التقليدية مع رقصات دائرية متألقة ترتدى فيها الراقصات تنورات ملونة فى فخامة والمناسبة حفل زفاف إسلامى. كما تؤكد الأغنيتان سوترام بومى**Sutram Boommi** (تعاليم الأرض **Precept Earth**، وهى الأغنية الثانية من فيلم دوم دوم دوم**Dum Dum Dum**) وأجيجا ما راتشازى) **Raatchasiye Azhegama**أيتها الشيطانة الجميلة، وهى الأغنية الثالثة فى فيلم مود ألفان **Mudalvan**) على الموسيقى الفولكلورية والآلات بأصواتها فى مواءمة تامة مع البيئة الزراعية والأجواء الريفية الاحتفالية.

وفى أغنية ديزنجوراجا **Desinghu Raja** (الملك ديزنجو، وهى الأغنية الثالثة من فيلم دوم دوم دوم) يتحول البطل والبطلة فى ثوبهما

الحديث إلى ملك وملكة فى مملكة تانجور **Tangore** القديمة، وقد تم تصوير الأغنية بين مناظر المعابد الفخمة وقصور تلك المدينة. وفى أغنية شاكالاكا بيبى **Shakalaka Baby** (أغنية فى فيلم مودالفان).

القرص المدمج ٣:٨

أغنية إنجال كاليانا Engal Kalyanam (زفافنا). أغنية سينما (٣:٢٥) موسيقى م. س. فيزواناثا M.S.Wiswanatha، والأشعار لفالى Vali. يؤديها سوندر اراجان T.M.Soundararajan ، ب. سوشيلا P.Susheela ، ب.ب. سرينوفوس P.B.Sreenivas، ول.ر. إيسوارى L.R. Eswari وهى ضمن أغانى أفلام تاميل Tamil. المجلد ٦. Emi Odeon (الهند) 5519 FAECS. كلكتا (م-1). الهند ١٩٦٩.

يظهر أسلوب الروك الأمريكى/الهندى مع عبارات إنجليزية (وهى الأغنية رقم ١ في الفيلم)، وفى أغنية "أورفاسى أورفاسي! (هون عليك) **"Urvasi Urvasi! Take it easy** (الأغنية الأولى فى فيلم كادلان **Kadalan**) كما يرقصها طلبة "كلية الهيب **Hip College**" وهم فى قمة اهتياجهم وذهولهم **Heads off**. وفى أغنية بيتاراب **Petta Rap** (الراب فى الجوار **Neighborhood Rap**، الأغنية الثالثة فى كادالان) يتناثر الراب التاميلى **Tamil Rap** مع اللحن الشعبى، الذى يقاطع فى جذل صاخب منظر الرقصة الكلاسيكية.

استمع إلى أغنية إنجال كاليانام **Engal Kalyanam** (زفافنا) على القرص المدمج ٣، تراك ٨. وهى أغنية كروم **Vintage Song** صاخبة فى جزل تصور حفلات الزفاف الهندية التقليدية، مع وجود الأقارب وبين مشاعر الود والفرح للزوجين السعيدين.

النص

إنجال كاليانام Engal Kalyanam

(الكورال) زفافنا حافل بالفوضى

١- أزواج البنات يضعون النقوط

والحما يفرد ظلته لتلقى الهدايا[١]

فى الصباح يتم الزفاف، والمساء هو ليلة الزفاف!

زواج حب مفعم بالحياة![٢]

وغدا عند المذبح، سنتبادل الأكاليل.. أليس كذلك؟

وستقرع الطبول، وتعزف المزامير[٣]

٢- قصة الحب تفضحها عيون المحبين

إنه صراع كبير – أن يظهر الحب فى العيون

عربة حافلة بالألوان تسير بجوارى[٤]

والسماء تحنو علينا!

---

(١) تقام مراسم الزواج تحت ظلة **Canopy** من أشجار الموز.

(٢) تقضى التقاليد بأن يختار الوالدان العروسة. والزواج الذى يبدأ بعلاقة غرامية كما فى أوروبا وأمريكا غير معتاد إلا فى أفلام السينما.

(٣) الطبول ... المزامير **Drums ... Pipes** هى التافيل **Tavil** والناجاسفاران **Nagasvaran** بما تتضمنه أصواتها من قداسة وتبشير بالنجاح.

(٤) يشبه العريس الإله البطل القديم القادم فى عربته.

٣- الحماة تضع الكحل فى عينيها

بينما يحملق أزواج البنات فى مرآتها

ويدور موكب الزفاف فى الشوارع بين الألعاب النارية

والكل يدعو لهما بالبركات

هل سيكون لدينا من عشرة إلى ستة عشر طفلاً؟

ترى هل سنفقد يوما زينة أجسامنا الشابة؟

٤- تدعين أنك تكرهين الرجال

ورغم ذلك فأنت تثيرين رغبتى

لو كنت شبيها لكاما **Kama** إله الحب،

ستكونين أنت السبب!

حمرة وجنتيك تدعونى،

أنتِ تفكرين فى ... يمكننى أن أخمن ذلك..!!

عيناك تلمعان كالبرق

ما المتع التى لم نتذوقها بعد؟

٥- والد العروس كان يصلى للإله تيروباتى **Tirupati**

لعل الزواج يتم فى سلام

وتحيا العروس مع عريسها حياة سعيدة[١]

من الأوفق أن يأتى أزواج البنات إلى البيت الآن

ويعطون النقوط لوالد العروس

ليتخلص من كونه قد أصبح سانياسينا[٢] Sanyasin

الاستماع بانتباه

إنجال كاليانام Engal Kalyanam

(زفافنا Our Wedding)

القرص المدمج ٣ : ٨

قراءة العداد	التعليق	الجزء
0:00	الكورس: إنجال كاليانام (زفافنا Our Wedding)	A
0:18	فاصل آلي	

(١) تيروباتى موقع عند قمة التل وهو أكثر المعابد شهرة وشعبية فى جنوب الهند.

(٢) لما كان والد العروس هو الذى يتحمل التكاليف المرهقة لحفل زفاف الابنة، فيتهكم عليه المغنى متفكها، ويفترض أنه أصبح ناسكا (مسنياسين Sanyasin) معتزلاً فى أحد الأديرة. وفى النصوص المقدسة، يعتبر ذلك المرحلة الأخيرة للحياة البشرية.

0:32	المقطع الشعرى ١: ثنائى من شاب وفتاة في حوار موسيقى فوق خط قرار مستمر	B
0:49	فاصل آلي	
0:53	كورس (إعادة): إنجال كالينام	A
1:02	فاصل آلي	
1:10	"وودى نقار الخـــشب Woody Wood Pecker" نداء من أفلام كارتون أمريكية	
1:14	المقطع الشعرى ٢: ثنائى فوق مصاحبة من الطبلة، في صوت جديد	C
1:42	المقطع الشعرى ٣: ثنائى فوق خط قرار مستمر	B
2:12	المقطع الشعرى ٤: ثنائى فوق مصاحبة من الطبول	C
2:35	المقطع الشعرى ٥: ثنائى فوق خط قرار مستمر	B
3:14	الكورس: إنجال كالينام .... خفوت تدريجى سريع للصوت	A

وعلى الرغم من أن أسلوب أغنية "زفافنا" تلك هو من التـراث القـديم Golden Oldie، فإن المرء قد يلاحظ خصائص قوية معينة تجعل مـن تلـك الأغنية هندية صميمة لا تخطئها الأذن. فهناك إيقاع التصفيق المهتاج، وتناوب أصوات الذكر والأنثى مع خلفية من كورس دعم، وأوركسترا انتقـائى، إلـى جانب الإشارات المرجعية الثقافية المميزة الموجودة فى الشعر الغنائى.

وهناك ثلاثة أجزاء موسيقية فى الأغنية:

أ- الكورس (إنجال كاليانام **Engal Kalyanam**).

ب- قرار مثمر يشبه ما فى موسيقى الجاز، قبل أن ينتقل إلى مكـان آخر.

جـ- صوت مختلف تماما يتميز بمصاحبة من الطبول فقط.

والجزءان أ، ب يحمل كلاهما أشعار الأغنية. وهناك فواصـل آليـة (أحدهما من فيلم كرتون أمريكى) تقع بين الأجزاء الغنائية الأربعة الأولـى. وقد تقترب الموسيقى الهندية الشعبية الأقدم كما سمعناها، فالأفلام السينمائية فى الأربعينيات والخمسينيات والستينيات من الأسلوب شـبه الكلاسـيكى أو حتى الكلاسيكى فى أسلوبها وتوزيعها الآلى، كما فى الفيلم الكلاسيكى تيلانا موهانامبال **Tillana Mohanambal** (١٩٦٨) ويدور حول قصة حب بـين راقصة مشهورة وعازف فيرتيوزو على آلة الناجاسـفارام **Nagasvaram**. وتواصل الموسيقى الشعبية الهندية تطورها سـواء مـن ناحيـة التلوينـات الصوتية **Timbres** أو الصيغ **Forms**، والتوزيع الآلى **Instrumentation**،

وذلك فى أساليب غاية فى التنوع والإبداع، خصوصًا إذا ما قارناها بالأساليب الصارمة لمعظم الأغانى الشعبية الأمريكية، والتى تتحكم فيها الصنعة. وكلما استمع المرء فى نوع من التركيز إلى الموسيقى الهندية الشعبية، أصبحت قدرته على تذوق خصائصها الفريدة، والاستمتاع بجمال أشعارها وألحانها، أقوى فى إدراك سبب كونها الموسيقى المفضلة لبليون من البشر، كبارًا وصغارًا، أغنياء وفقراء، متعلمين وغير متعلمين. وربما قد يجيء يوم يحصل فيه كتاب الأغنية الهنود المعاصرون من أمثال أ.ر. رحمن **A.R. Rahman**، ولياراجا **Llaiyaraja**، على ما يستحقونه من شهرة على المسرح العالمى.

الموسيقى الدينية

تعتبر الموسيقى الدينية تصنيفا مهما آخر فى الموسيقى الهندية. ومن بين عشرات التقاليد التعبدية فى جنوب الهند – الفولكلورية، الشعبية، أو الكلاسيكية، وهى بصفة أساسية هندوسية، إلا أنها تضم أيضا تقاليد إسلامية أو مسيحية – نجد ما يعرف بالباجان **Bhajan** (باه **Bhah** – جون **Juhn**). والباجان عبارة عن أغنية ذات طبيعة تعبدية **Devotional**، وبسيطة نسبيا من الناحية الفنية، أى أنها تغنى بصفة أساسية كتقدمة **Offering** للرب **God**. وقد تغنى الباجان بمعرفة مغنٍ منفرد مع مصاحبة الفيولينات، والفلوتات، والهارمونيوم، والطبول (أوركسترا سينمائى **Cine** صغير)، مع دعم إيقاعى إضافى بواسطة سمبالات جرسية صغيرة، وكاستانيت **Clackers**، ومصفقات يدوية. ومن الممكن غناء الباجان مباشرة وأداؤها كأغنية، كذا يمكن أداؤها

فى جمع بأسلوب النداء والاستجابة **Call and response** (الغناء التجـاوبى) مع وجود قائد يؤدى الأشعار، بينما يتجاوب الجمع بالتكرار أو بأداء لازمـة **Refrain**. وبذا لا يتطلب الأمر أن يتلقى عضو فـى الجماعـة أى تـدريب موسيقى، بل يمكن المشاركة فى بساطة بتقليد الكلمات حسب تنغيم القائد.

وكما نوهنا سابقا، ترتبط آلة النفخ الناجاسفارام ذات الريشة المزدوجة **Double Reed** مع طبول التانيل **Tanil** بطقوس العبادة فى المعبد، والمواكب الدينية، وحفلات الزفاف، والأحداث السعيدة من كل نوع (ونجد بالمثـل أن صوت أرغن الأنابيب له ارتباطات دينية فى الغرب). إلا أن الموسيقى التى تؤديها آلة الناجاسفارام تختص بصفة أساسية بالموسيقى الكلاسيكية لجنـوب الهند (شكل ٦-٤، وأسـطوانة **D.V.D**. لفـيلم تيلانـا مونامـال **Thilana Mohanambal** المنظر ١).

الموسيقى الكلاسيكية

يطلق على الموسيقى الكلاسيكية لجنوب الهنـد كارناتاكـا سـانجيتا **Karnataka Sanjeeta** (كارنا توه كاه سان جى تـاه **Car-nah-tuh-kah Sahm gee-tah** مع الإتكاء على ج **g**) وفى الإنجليزية الموسيقى الكارناتيـة **Carnatic music**. وتمتد جذور تلك الموسيقى إلى الماضى البعيـد، حيـث بلاطات وقصور الراجا **Rajas** والمهراجا **Maharajas**، فى ممالك الجنوب العظيمة، وفى مجمعات المعابد الفخمة التى أنشئت فيما بين القـرن الثـامن والتاسع عشر.

وتكشف لنا الأعمال النحتية فى المعابد القديمة والقصور، وكذا الجداريات والمنمنمات التصويرية عن صور مرئيـة ذات حيويـة لـلآلات الموسـيقية، والأوركسترات، وأساليب الرقص، وأين وكيف كانت تقام الحفلات الموسـيقية طوال عدة آلاف من السنين. وعلى الرغم من أن الأحجار والصور المرسـومة يعلوها الصمت اليوم (قارن الراقصات فى الشكلين ٦-٣، ٦،٦). فـإن الكتـب توفر لنا وصفات للموسيقى والأداء، فإن الصوت الحقيقى وأسلوب الموسيقى لما قبل القرن العشرين ما زال مجرد تخمين وحدس،

وأى تقاليد شفاهية، مثل تلك التى للموسيقى الهندية الكلاسيكية، تستمر على قيد الحياة بصفة أساسية عندما تتناقلها الأيدى، والأصوات، والـذاكرة، والخيال الخلاق لبنى البشر لكل على حدة). وفى تلـك التقاليـد، لا يمكـن للموسيقى أن تتجمد فى مكانها عبر الزمن، فهى إما يتم تدوينها (فى كلمـات أو تبدو فن موسيقى، أو يجرى حفظها ككيان مرئى كما فى فن التصوير، أو فى التصوير الفوتوغرافى. والموسيقى إلى حد ما، تحيا فى فرادة مـع كـل أداء، وفى كل أداء لأغنية ما بأسلوب معين، وفى لحظة معينة، وفى التلقائية أو العفوية **Spontaneity** التى تتلاشى فـى غمـضة عـين مـع الـزمن **Ephemeral**،[1] وفى إبداع عمليات الارتجال **Improvisation** . واليوم ففى إمكان أفلام الفيديو، والأسطوانات المدمجة أن تحتفظ بأداء معـين، إلا أنـه

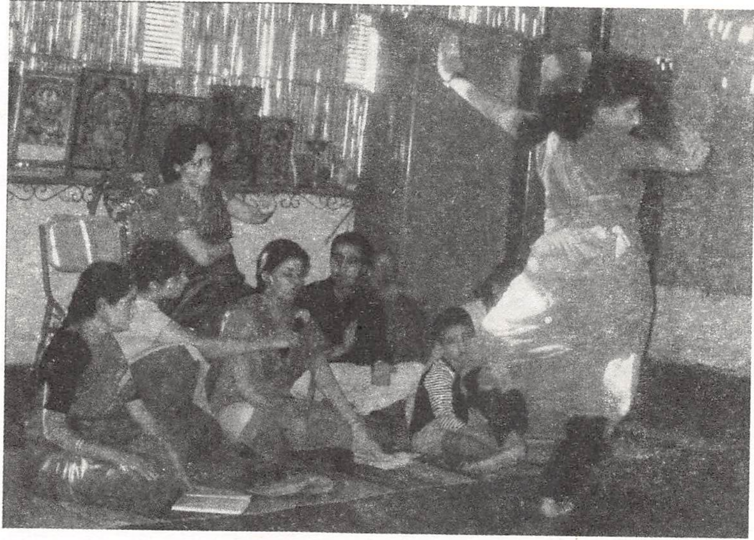
(١) بمعنى أن وسيلة الموسيقى فى الوصول إلينا هى الصوت وهو وسيط يتلاشى بمجرد صدوره – المترجم.

سواء ما إذا كانت تلك الثوابت، وذلك التوثيق، سيغير من الطبيعة الشفهية للموسيقى الهندية، وذلك الأسلوب السلس الذى يتبعه الموسيقيون فى فهم تراثهم، فإن تقاليدهم ستظل موجودة على الساحة (الشكلان ٦-٥، ٦-٦).



شكل (٦-٥)

أومايالبورام مالى **Umayalpuram Mali** يعطى درسا على آلة المردیانجام **Mridangam**، وهى طبلة من جنوب الهند. وتنتقل الموسيقى شفاهة وبالتقليد للأمثلة، مع تدوين كما يبدو فى الصورة فى الكتاب الموضوع على الأرض وهو يستخدم فقط كمساعد للذاكرة.



شكل (٦-٦)

المرشدة الروحية Guru الشهيرة سودهارانى راغوباثى **Sudharani Raghupathy** (الجالسة على الكرسى) تعطى درسا لرقصة البهاراتاناتيام **Bharata Natyam** للراقصة بريا مورلى **Priya Murle**. والجالسات على الأرض المغنية كريشنافينى سوندراجان**Krishnaveni Sundaragan** (إلى اليسار)، الراقصة أورونا سابيا **Aruna Sabbiah** (الثالثة من اليسار)، التى تؤدى الإيقاعات الراقصة غناء، والمؤلف الموسيقى وعازف الطبول ك.س.ر. أنيرودها **K.S.R. Anirudha** (الرابع من اليسار).

وموسيقى جنوب الهند المصاحبة لتقاليد الرقص – وخصوصًا رقصة البهاراتاناتيام **bharata natyam** (روه – تاه ناه– تيام **Ruh – tah nah – tyam**)– تتشبه فى أسلوبها الموسيقى الكلاسيكية التى تؤدى فى قاعة الكونسير الغربى. إلا أن صيغ الأغانى تكون متفردة فى نوعها للرقص، والكثير منها يحتوى على أجزاء يؤدى فيها مغنٍ متخصص، وهو جالس بين

الموسيقيين مقاطع لفظية إيقاعية **rhythmic syllables** – ناتو – فانجام **Nattu-vangam** (ناهت – تو – فان – جم **naht – tu – vahn – gm**) – لمواءمة خطوات أقدام الراقصة المتشابكة (شكل ٦-٦). وقد تتكرر العبارات الموسيقية مرات ومرات بينما الراقصة تفسر معنى الأشعار فى لغة بصرية وإشارات من اليد، وتعبيرات من الوجه، وحركات جسدية وهى تعيد التفسير أكثر من مرة. وفى عديد من أنواع الموسيقى الراقصة يكون النص الغنائى من أشعار الحب الجميلة، وغالبا ما لا يتناول الأسطورة الشهوانية **Erotic Myth** لإله الحسيات كريشنا**Krishna** وحبيبته الأرضية، الجميلة رادا **Radha** وعادة ما يتم إدخال أغان مستعارة من تقاليد الرقص قرب نهاية حفلات الموسيقى الكلاسيكية.

وكما نوهنا من قبل فالأسلوب الكارناتى للجنوب يتعارض مع التقاليد الهندوستانية للشمال، ففى الموسيقى الهندوستانية **Hindusthani music**، يتطور الارتجال الممتد تدريجيا من سكون يكاد يكون تاما إلى سرعة كبيرة ومهارة فيرتوزية **Virtuosity**. وعلى العكس من ذلك، نجد الموسيقى الكارناتية معتمد فى بنائها على ذخيرة هائلة من الأغانى التقيدية الهندوستانية المؤلفة من قبل. والنسيج الموسيقى هنا أكثر تعقيدا، ولا تحدث الارتجالات إلا فى الأجزاء المقفلة **Blocklike**.

وقد بدأت الموسيقى الكارناتية فى اتخاذ وضعها الحالى فى "العصر الذهبى" فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر. وقد تسيد الساحة فى تلك الفترة ثلاثة شعراء مؤلفين موسيقيين كبار **Saint poets-**

composers (وصلوا لمرتبة الأولياء Saints): سـيـاما ساسـترى Syama Sastry (1762-1827)، تياجاراجا Tyagaraja (1767-1847)، وموتوسوامى ديكـشيتار Muttuswamy Dikshitar (1776-1836). وهـؤلاء المؤلفـون الموسيقيون، المغنون – الملحنون Singers – song writers فـى عالمنـا المعاصر، كانوا يكتبون الألحان والأشعار وأشعار أغانيهم أيضا.

ويصف لنا مثل ذكى شائع العلامة التجارية لكل مـنهم « .... تـشبه أغانى ديكشتيار جوزة الهند: لابد لك من كسر غلافها الصلب الذى يحتـوى على إنشاءاته الموسيقية الذهنية ونصوص أغنياته المصاغة بحنكة العلمـاء كى تحصل على حلاوتها الداخلية، وتشبه موسيقى ساسترى ثمـرة المـوز: وهى فاكهة حلوة المذاق يسهل الحصول عليها، إلا أنه يجب عليك أن تنـزع قشرتها المرة (التى تحتوى على إيقاعات دقيقة) فـى حـذر. أمـا أغـانى تياجاراجا فتشبه ثمرة المانجو: فاكهة حلوة من الشعر والموسـيقى تتـذوقها على الفور.... ». ولا يدهشنا إذن أن أغـانى تياجاراجـا تتـسيد الـساحة الموسيقية اليوم، ويحتفى بها الموسيقيون والمستمعون جنبا إلى جنب.

عالم الصوت

فلتسمع إلى "ديفى نيـى كونـاى" Devi Niye Tunai وهـى أغنيـة كلاسيكية فى صيغة الكريتى kriti (كريه krih – تى tee) وقـد وضـعها مؤلف موسيقى من القرن العشرين، وهو باباناسام سيفان Papanasan Sivan (القرص المدمج ٣، تراك ٩). والكرينى هو الصيغة الأساسية للأغنية فـى

الموسيقى الهندية الكلاسيكية. والمغنيــة هــى شــوبا فاســوديفان Shobha Vasudevan، خريجة جامعة مدراس، وقد غنت منفردة فى حفلات فى بريها دفانى Brihaddhavani ومواقع أخرى. أما دافيد نيلــسون David Nelson العازف المصاحب على آلة المريدنجام، فهو الفنان المقيم فى جامعة ويزليان Wesleyan ، حيث حصل على دكتوراه الفلسفة، وأصبح مريدا أول Senior Disciple لعازف الطبول العظيم ت. رانجاناثــان T. Ranganthan. وقــد صاحب نيلسون ت. فيسناثان Tivisnathan وآخرون فى الهند، والولايــات المتحدة، كما قام بجولات أوروبية وصينية. والنص الشعرى للأغنية باللغــة التاميل Tamil وهو عبارة عن مدائح للربة ميناكشى Meenakshi لها عيون سمكة (مفتوحة دائما)، وتتم مراسم عبادتها فى المعبد الفخم الموجــود فــى مدينة مادورا Madurai.

القرص المدمج ٣: ٩

أغنية ديفى نيــى توتــاى Devi Niye Tunai (أيتهــا الــشيطانة ذات عــين الــسمكة) (٤:٣٧) باباناســام ســيفان Papanasan Sivan. يؤديهــا شــوبا فاسوديفان Sobha Vasudevan غنــاء، ودافيد ب. نيلــسون David P. Nelson علــى الــة المريــدنجام mridangam تسجيل للمؤلف بمعرفة مهندس الصوت أوين مــور Ewen Muir - أمرســت Amherst. ماساتــشوستس - ينــاير ٢٠٠١.

نص أغنية ديفى نيى توتاى Devi Niyetunai

1- Devi neeye tunai ten madurai vaazh meena lochani .

2- Devaati elevan sundaresan cittam kavar bhovana sundari-amba .

(يكرر مرة واحدة)

3- Malayadhvajan maadavame kaancana maalai pudalvi mahaaraagini alaimahal kalaimchal pani keervaani amudanayainiya mullamizh valartta.

(يكرر مرة واحدة)

١- ديفى أيتها الشيطانة، بعيون السمكة! يا من تسكنين الجنوب فى مادورى إنى ألوذ بك.(١)

٢- أنت الجمال الأعظم فى الدنيا، والذى أسر قلب رب الأرباب. سونداريزا. (٢)

٣- أواه يامن ولدت من كفارة رب جبال الهيمالايا، يا ابنة الجبال، تعاليت فى حكمتك. أيتها الشيطانة، حتى ابنة الأمواج وابنة الفنون تنحيان أمامك.(٣)

ترجمة حرة من لغة التأميل لشوبا فاسوريفان.

وقد تلاحظ أن كل سطر تتم إعادته (مع تنويعات متتالية) عدة مرات وأن الكريتى تقع فى ثلاثة أجزاء. والعبارة الافتتاحية (تبدأ بـ ديفى نيى توناى...) تتكرر بعد الجزءين ٢و٣ كلازمة refrain. والراجا هى عبارة

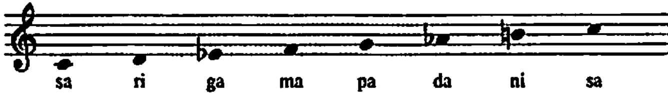
---

(١) ديفى Devi، ويقابلها فى الانجليزية ديفا Diva وتعنى الربة أو الآلهة. وميناكشى Meenakshi هى واحدة من تجليات عديدة للربة بارفاتى Parvati، زوجة شيفا Siva.

(٢) وبالمثل، سونداريزا تجلى للإله الأكبر شيفا.

(٣) ابنة الأمواج هى لاكشمى Lakshmi، آلهة الثروة وابنة الفنون هى ساراسواتى Saraswati (شكل ٦-١٠).

عن كيرافانى (كير – أو – فا – نـــى Keer – uh – vaw – nee) لهـــا ســـلم موسيقى (إذا ما حذفنا الزخرفة اللحنية المكثفة) وفيها شبه كبير مـــن الـــسلم الهارمونى الصغير **Harmonic Minor Scale** فى الموسيقى الأوروبية.



التدوين المعدل ٦-١

سلم الكيرافانى راجا Keeravani Raga

الاستماع بانتباه

القرص المدمج ٣:٩

ديفى: نيى توناى أيتها الشيطانة ذات عين السمكة

قراءة العداد	التعليق
0:00	خلفية تؤديها التامبورة Tambura الإلكترونية فـــى قـــرار مستمر Drone.
0:07	ارتجال آلابانا Alapana موجز لتقديم الراجا Raga
0:28	١- جزء بـــاللافى Pallavi (تبـــرعم Sprouting). تبـــدأ الأغنية ودورة تالا tala. ثم تدخل الطبـــول. ويـــتم تكـــرار الغناء لكل عبارة مع التنويع مرتين.

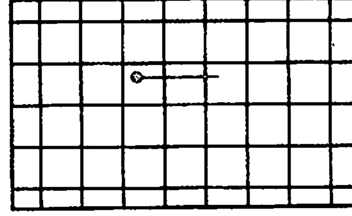
1:36	٢- جزء أنوباللافى Anupallavi (مابعد التبرعم)، جـزء ثان من الكريتى Kriti. تتكرر كل عبارة مع التنويع مرتين.
2:11	إعادة عرض التنويع الأخير للجزء (١) للافى.
2:31	٣- شارانام Charanam (قدم foot)، الجزء (٣) للكريتى
3:00	يدخل المغنى عبارة موجزة مرتجلة فى الأغنية.
3:24	تستمر الأغنية بلحن الجزء (٢) إلا أن اللحن هنا مع كلمات جديدة في الشارانام.
4:04	إعادة عرض التنويع الأخير للجزء (١). باللافى مع عبـارة غنائية مرتجلة أخيرة.
4:22	استمع إلى الإيقاع المتكرر ثلاث مرات من الطبلـة والـذى يشير إلى الختام.

والتالا **Tala** دورة الميزان الإيقاعى **Time Cycle** من نوع الآدى تالا **Adi Tela** (آه – دى – تاه – لـوة **Ah – dee – tah – luh**)، أكثـر أنـواع الموازين الإيقاعية شيوعا فى جنوب الهند. وتتكون مـن ثمـانى ضـربات مقسمة ٤+٢+٢ (انظر شكل ٦-١٢ لتعليمات عد التالا).

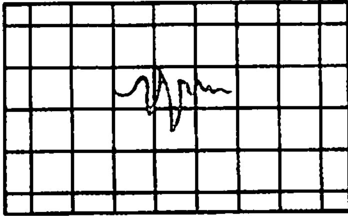
وإذا ما أنصت بتركيز لأغنية "ديفى نيى توناى" ستلاحظ أنها تتميـز بمحيط صوتى **Environment of Sound** (أو بيئة صوتية) – مثـل توابـل الكارى أو أقمشة السارى الحريرية – المتألقة الألوان، الذى ترتديه النساء فى جنوب الهند – والتى تشير من فورها إلى أى كما الذى قدمت منه تحديـدا. وأولا هناك صوت لا يتوقف لقرار يطن طنينا مخنوقا، ويعارض تلك الخلفية الثانية لحن واحد يتفتح وينتشر فى سلاسة. وهذا اللحن يختلف كثيـرا عـن

ألحان الموسيقى الكلاسيكية الغربية أو الموسيقى الشعبية وتتموج خطوطه فى تعقيد، ويتميز بانزلاقات وانحناءات مصممة فى دقة، مع وحـدات زخرفيـة كثيفة فى تضاد حاد مع النوتات البسيطة غير المزخرفة لمعظـم الموسـيقى الغربية (شكل ٦-٧).

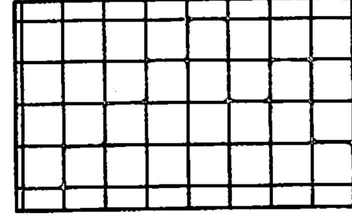
ونوتات سلم تلك الأغنية قد تتبع طريقا متعرجا zig zag مـن خـلال مسافات غير معتادة للأذن الغربية، فى نغمات قد تنخفض (بيمول) أو ترتفـع (دييز) أكبر من تلك الموجودة على لوحة مفاتيح البيانو.



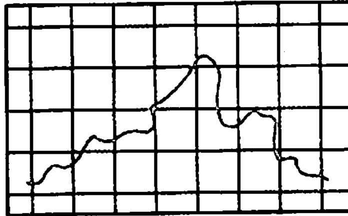
نوتة بيانو



نوتة من موسيقى هندية



الحركة الميلودية على البيانو



الحركة الميلودية فى الموسيقى الهندية

شكل ٦-٧

النوتات والحركة الميلودية فى الموسيقى الهندية مقارنة بتلك الموجودة فى البيانو

والنوتة، وتسمى سفارا Svara (سفاه- راه Svah - rah) في الموسيقى الكارناتية، تختلف تماما عن النوتة الثابتة والمتزنة في الموسيقى الغربية. وقد تكون النوتة عبارة عن مجموعة ضخمة من الخطوات المزخرفة. وعلاوة على ذلك، نجد أن الحركة من سفارا إلى التالية لها قد تكون انزلاقية Gliding أكثر منها في شكل حركة ذات خطوات Stepwise كما في نوتات الموسيقى الغربية (شكل ٦-٧).

ويؤدي الارتجال دورا رئيسيا في أداء الموسيقى الهندية، ولابد أن يمتلك كل الموسيقيين القدرة على ابتكار الموسيقى في التو في أثناء الأداء وفي "ديفي ني توناى" يرتجل المغني مرتين في إيجاز، إلا أن عازف الطبول يظل مرتجلا طوال الأغنية.

ويدهشنا التلوين الصوتي لتلك الموسيقى. وبوجه عام نجد أن عالم الصوت يفضل الجرس الأنفي الحاد Nasal Timbre سواء في الصوت الآدمي أو الآلات الموسيقية.

وحتى الآلات الموسيقية الأوروبية المستخدمة هنا مثل الكلارينيت أو الفيولينا يتم عزفها بطريقة تزيد من ذلك الطابع الأنفي Nasalness. وفي الأداء لا يمكنك أن تعثر على مدونة ما، فالمدونون يعملون اعتمادا على آذانهم في تقاليد شفهية، وما من قائد هناك بل إن كل عازف له دور مريح ومحدد جيدا لكي يؤديه.

وعندما تدخل الطبول ستصطدم آذاننا على الفور بتلك الطاقة والتشابك الموجود في الإيقاعات التي يخرجها الطبال الذي يضرب آلته في نقرات بيديه وأصابعه.

ويمكننا أن نستشعر ضربة قوية، إلا أن الوحدة الإيقاعية Metrical Unit – التالا Tala- تبدو أطول وأكثر تعقيدا من تلك التى نستخدمها فى موسيقانا (٣/٤، ٤/٤، ...إلخ).

وأخيرا فإن الأشعار الغنائية فى الموسيقى الكلاسكية هى أحجار المحك للأساطير الهندوسية، فتلك الأشعار تدور حول تفاصيل من قصص الآلهة والآلهات وصفاتهم وعلاقاتهم مع المستفيدين من بنى البشر. والمواطنون فى جنوب الهند يسهل عليهم قراءة تلك المرجعيات ما دامت جزءا من ثقافة نشأوا فى ظلها. (كما نقرأ نحن عن نقار الخشب وودى Woody فى الأغنية الشعبية).

حفلات الكونسير

عادة ما تبدأ حفلات الكونسير بين الخامسة والنصف والسادسة والنصف مساء، فيما عدا المهرجانات فيستمر الحفل من الصباح حتى وقت متأخر من المساء ويرعى الحفلات الساباس sabhas (ساه- باهامس sah-bhahs) وهى نواد ثقافية تجلب لأعضائها وعموم الجماهير، الموسيقى والمسرحيات الراقصة وتدعوهم للمحاضرات، بل تعرض لهم أفلام السينما أيضا. ولتلك المؤسسات المحترمة مبانيها الخاصة وغالبا ما تكون إنشاءات على شكل شوادر ضخمة ذات مراوح فى أسقفها، ومفتوحة من الجوانب كى تتسرب إليها نسمات الليل اللطيفة، وقد تستخدم تلك المؤسسات أيضا مسرحا أو قاعة محاضرات أو معبدا، وقد يجلس النظارة على كراسى من الرطان

Rattan[1] كما كانوا فى الماضى أو على سجاجيد مخططة أو حصير. أما الموسيقيون فيجلسون على منصات ترتفع عن الأرض ويجلس بالقرب منهم رفقاؤهم وأصدقاؤهم من الموسيقيين لكي يقوموا بالتشجيع من خلال حركات مؤسلية Stylized مثل التمايل بالرءوس والصياح بكلمات وتعليقات حماسية أو إصدار طقطقة باللسان (وعلى العكس نجد ذلك من الأشياء الممجوجة تماما فى الثقافة الغربية).

ويجلس الموسيقيون على سجادة فوق المسرح، حيث يكون العازفون الرئيسيون فى المنتصف وقارع الطبول إلى اليسار وعازف الفيولينا أو أى مصاحب آخر إلى اليمين، أما باقى الموسيقيين فيجلسون خلفهم (شكل ٦-٨).

ومقارنة مع حفلات الموسيقى الكلاسيكية فى الغرب، نجد أن تلك الحفلات تكون ذات طابع استرخائى ومتحرر من الصيغ المحكمة.فقد يشارك الجمهور بالضرب على الواحدة بأيديهم، ومن آن لآخر يتبادلون التعليقات مع الأصدقاء، وقد يغادرون أمكنتهم ويحضرون وجبات خفيفة ومشروبات من بوفية على جانب من القاعة وعادة لا يكون هناك برامج مطبوعة، وهناك من الجماهير من يكون على معرفة بالأغانى والراجا (الدواوين المقامية للألحان)، والتالا (الموازين الإيقاعية) ويستمر الحفل من ساعة والنصف إلى ثلاث ساعات دون استراحة.

---

(١) نبات هندى تصنع منه السلال ــ المترجم.



شكل (٦-٨)

فرقة موسيقية فى حفل. العازف الرئيسى، وهو هنا عازف الفلوت الكبير ن.رامانى **N.Ramani**، يجلس فى منتصف المسرح للمركز الثقافى سرى رانجا نا سابا **Sri Ranjana Sabha** وخلفه تلميذ يعزف قرارا مستمرا **Drone** على الطنبورة **Tambura**. والعازف المصاحب على الفيولينا هو س.د.سريدار **S.D.Sridhar** يجلس إلى اليمين. والعازف الكبير ت.ك.مورتى **T.K.Murthy** يعزف المريدانجام **Mridarngam** يساعده تلميذ إلى اليسار.والصور المعلقة لكبار المؤلفين الموسيقيين وبينهم تياجاراجا **Tyagaraja**، ديكشيتار **Dikshitar**، وسيافا ساسترى**Syama Sastry** فى المنتصف.

الفرقة الموسيقية: النسيج الموسيقى

فى حفل الكونسير يكون لكل موسيقى (وكل آلة) دور يقوم بـــه، وقـــد توصف تلك الأدوار التى تخلق النسيج الموسيقى كطبقات وظيفية:

١- طبقة اللحن.

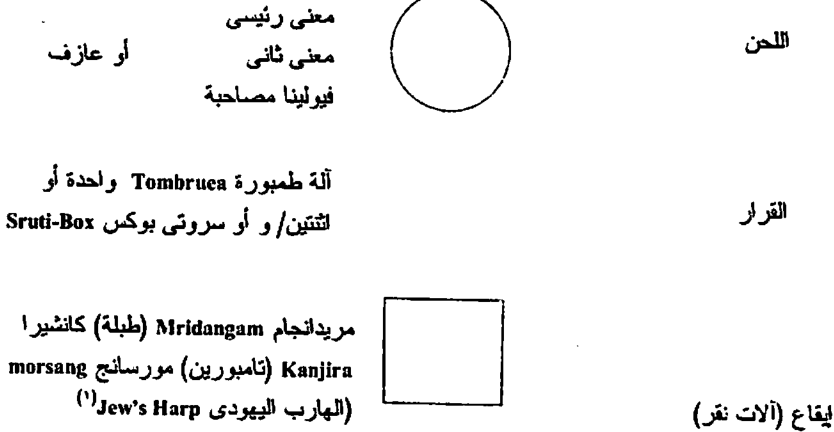
٢- القرار المستمر **Drone** فى الخلفية.

٣- الإيقاع/ آلات النقر **Percussion**.

وقد يكون هناك موسيقى واحد أو أكثر فى نطاق كل طبقة (شكل ٦-٩).

الطبقة اللحنية melodc layer

يهيمن العازف المنفرد الرئيسى الذى يؤدى اللحن على الفرقة وقد يساعده أحد مريديه فى الخلفية. وفى ٨٠٪ من جميع الحفلات يكون هناك مغنٍ رئيسى يؤدى الألحان منفردا أما الآلات مثل الفيولينا، الفلوت الخيزران، الساكسوفون، الفينا **Veena**، أو الماندولين فتكون عبارة عن مقومات مشاركة.



شكل (٦-٩) الطبقات الوظيفية فى الموسيقى الكارناتية

---

(١) لا يعرف هناك سبب لتسمية تلك الآلة **Jew's harp**، وهى آلة شعبية شرقية تشبه الليرا **Lyra** ويقال إن الكلمة تحريف لكلمة **Jaw** بمعنى فك نظرا لأن العازف يمسك بإطارها بين الفكين، ويغمز الطرف الحر للسانها المعدنى بأصبعه مع تغيير الطبقة الصوتية عن طريق تجويف الفم. وقد انتشرت تلك الآلة فى أوروبا فى القرن الثامن عشر بعد أن جلبها اليهود معهم وهو سبب آخر لتسميتها ــ المترجم.

والدور المهم التالى فى نطاق تلك الطبقة هى المصاحبة الميلودية، وفى جنوب الهند عادة ما تكون بواسطة عازف فيولينا، ويرجع ذلك فى جزء منه إلى أن تلك الآلة دائما ما تستخدم كمصاحبة للمغنى كما أنها صوت مميز له حضور فى معظم الحفلات وتؤدى المصاحبة الميلودية ثلاثة أدوار مهمة. فيجب على العازف أو العازفة أن:

١- يعزف مع جميع الأغانى متبعا نغمات المغنى آنيا Instantaneously.

٢- يردد صدى العبارة التى يرتجلها المغنى ويدعمها فى الألابانا (آه-لاه-يوه-نوه-ah-lahpuh-nuh)، والتى قد تسبق الأغنية مرارا وتكرارًا) حيث يضيف آلابانا قصيرة من عنده (أوعندها)،

٣- يتبادل الارتجالات مع العازف الرئيسى مما يؤدى إلى تصاعد الأداء نحو ذروة climax وفى حفلات العزف قد تضاعف آلة ما لحن العازف المنفرد وتوفر المصاحبة أيضا وعلى سبيل المثال فيولينا+فيولينا، فينا+فينا،....إلخ.

طبقة السروتى The Sruti Layer

تشمل طبقة السروتى أو القرار المستمر drone (سروتىsroo-tee) واحدة أو أكثر من الآلات المتخصصة. التامبورة Tambura (تام-بوه-روهtahm-buh-ruh) عبارة عن آلة نبر وترية ذات أربعة أوتار مدوزنة (مضبوطة) Tunedعلى المركز النغمى Tonal Center والدرجة الخامسة

Fifth. وجرسها الطنينى يصدر بإدخال خيط قصير تحت كل وتر عند قمـــة الفرسة Bridge مما يصدر معه خليط من النغمات المتوافقـــة Overtones[(١)] والصوت هنا ربما يكون أكثر الأصوات الهندية تميزا ومن الممكـــن أيـــضا استخدام آلة السروتى بوكس Sruti Pox ذات الريـــشة وهـــى ذات منـــافيخ Bellows[(٢)] مما يعطى صوتا مستمرا يشبة صـــوت الأرغـــن ذى الريـــشة. Reed Organ. واليوم يستخدم معظم الموسيقيين مؤالفـــات Synthesizers[(٣)] صغيرة يمكنها مضاعفة الصوت إلكترونيا لأى من الآلات.

طبقة الإيقاع / آلات النقر The Rhythm/ Percussion Layer

وأخيرا هناك الأساس الوطيد للفرقة وهـــو آلات النقـــر Percnssion. وتعتبر طبلة المريدانجام Mridangam (مرى- دون- جـــوم Mrih-Dun-Gum) وهى برميلية الشكل مزدوجة الرأسdouple-Headed، آلة الإيقـــاع الرئيسية المصاحبة (وغالبا ما تكون هى آلة النقر الوحيدة) فـــى الموســـيقى

---

(١) مجموعة النغمات التى تنتج من اهتزاز الأوتار، وكل نغمة تصدرها الآلة الموسيقية فى الواقعة لا تكون نقية Pure تماما (مثل نغمة الشوكة الرنانة)، بل هى عبارة عن توليفة من النغمة الأساسية (المضبوطة عليها الآلة) وعدة نغمات علوية جزئية Partial Tones (وتسمى أيضا الهارمونيكس Harmonics) وتختلف التوليفة باختلاف الآلة، ومن ذلك ينبع التنوع اللانهائى فى جرس الصوت (Tone Colour) Timbre بين الآلات الموسيقية ــ المترجم.

(٢) مثل الأكورديون لتضخ الهواء الذى يتسبب فى نبذبة الريشة Reed ــ المترجم.

(٣) آلة موسيقية إلكترونية تستخدم مولدات تضاعيف من الأصوات Mulliple Sound، وذلك لإنشاء صيغ موجية متشابكة يمكن مزجها فى تنويعات صوتية لا حصر لها، ويستخدم المؤالف مختلف التقنيات أوبرمجيات كومبيوتر، وعادة ما يكون لها لوحة مفاتيح Keyboard مثل البيانو (كى بورد) ومن ثم اسمها الشائع - المترجم.

الكارناتية (شكل٦-٥) وعندما تضاف آلات نقر مساعدة، لابد أن يتبع عازفوها إشارات عازف المريدانجام، الذى يشير إليهم بالفرق معا أو منفردين أو عندما يتوقفون. وآلات النقر الأخرى المستخدمة فى الموسيقى الكلاسيكية هى الجاتانGhatan(جاه-توم Gah-Tum) وهى وعاء فخارى ضخم يصدر صوتا معدنيا ذا رنين (شكل ٦-١٣) والكانجيرا Kanjira (كان-جية - راه Kahn-Jih-Rah)، التامبورين Tampourine ولها رأس من جلد الثعبان ومعلق بها شخاليل المورسانج Morsang (مور- سانج-Mor-Sang)، وهارب اليهود الذى يؤدى نفس الإيقاعات مثل آلات النقر الأخرى.

وفى الأمثلة المسجلة على الأسطوانة المدمجة (القرص المدمج٣، تراكات ٩، ١٠) لاحظ أن هناك اثنين من المؤدين فقط: المغنى/ المريدانجام، والفينا/ المريدانجام على التوالى. وفى كلتا الحالتين توفر آلة صندوق السروتى Sruti -Box[1] خلفية من القرار المستمر الإيقاع (النقر).

وبهذا نكون قد تعرفنا على بنية الفرقة الموسيقية لجنوب الهند، وعلينا الآن أن نرتاد مفهومين محوريين للدخول إلى عالم الموسيقى الكلاسيكية الهندية وهما الراجا Raga والتالا Tala

الراجا Raga النظام اللحنى

تعرف النصوص القديمة الراجا بأنها "تلك التى تلون العقل" والواقع أن المعنى الأساسى للكلمة فى اللغة السنسكريتية هو يلون، يصبغ، يضفى مسحة

(١) آلة تشبه الهارمونيوم من الخشب ذات منافيخ Belloms وبها أزرار تسمح بالضبط، وقد تطورت إليكترونيا الآن - ولها هجاء آخر وهو شروتى Shruti - المترجم.

Tingeing. وهذا الربط بين توليد مشاعر وعواطف فى البشر عن طريق تلوين العقل والقلب يكتسب أهمية من حقيقة أنه ليس هناك للراجا معادل فى الغرب، فالراجا هى كيان تعبيرى مع شخصية موسيقية قائمة بذاتها كلية وتلك الشخصية الموسيقية، فى جزء منها تكون فنية – تجميع من النغمات، وسلم، وتنغيم للصوت **Intonation**، وزخارف لحنية **Ornaments** تعتمد على نغمات أساسية، وهكذا وبوجه عام فهى تتضمن ملفا كاملا للإشارات والإيماءات الموسيقية المميزة من شذرات وموتيفات لحنية تعطيها هوية واضحة، لكل موسيقى طرقه الخاصة التى يتبعها فى زخرفة نوتات الراجا الخاصة به (عند الانتقال من نوتة إلى أخرى) بالإنزلاقات **Slides**[1] والتذبذبات**Oscillations**. إلا أنه بعيدا عن سلمها، لا يمكن تدوين الراجا، فهى جزء لا يتجزأ من التقاليد الشفاهية والمرء يدخل إلى عالم الراجا بالتدريج عن طريق الاستماع لجهابذة الموسيقيين(الجورو **Gurus**)، الذين يؤدونها على مدار سنوات طويلة ويقال إن الدخول إلى عالم الراجا يشبه التعرف على صديق حميم ويبدأ ذلك بالتعرف على الوجه والصوت وينتهى الأمر بإدراك شخصيته من الداخل بكل ما فيها من التواءات وانعطافات **quirks**، وألغاز ومباهج.

وتربط النصوص التراثية راجات معينة بالعواطف البشرية، ويقال لها الرازات **Rasas** (راه–زاس **Rah-Sahs**) التقليدية التسعة وهى الصفات المميزة

---

(١) الانزلاق النغمى **Glissando**: تأثير من الخشب على السلم صعودا وهبوطا مثل عزف الأكسليفون ــ المترجم.

أو النكهات Flavors، الحب، الغضب، الحزن، الخـوف، الاحتقـار، الدهـشة، البطولة، الضحك، التعبد الديني. إلى جانب صفة عاشرة وهى السلام التام.

وقد ترتبط الراجا أيضا بالألوان والحيوانات، والآلهة وفصل معين من فصول السنة ووقت بعينه من أوقات النهار (كالهزيع الأخير مـن الليـل أو الصباح الباكر)، أو نواحٍ سحرية معينة (تعليل نزول المطر، تهدئة العقـل، السعادة، وهكذا). وبسبب كثرة تلك التداعيات من خارج النطاق الموسـيقى بالنسبة إلى الراجا نجد أن هناك نوعًا من الأعمـال التـصويرية المنمنمـة Miniature Paintings للراجا يسمى راجا مـالا Raga Mala (راه-جـاه-ماه-لاه Rah-Gah-Mah-La). وفى رسـومات مـا يـسمى بالراجـاجودا Ragagoda (شكل ٦-١٠) ينشأ المزاج النفسى Mood للراجا مـن خـلال شكلين فى ملابس ملونة فى أمامية اللوحة – امرأة تضرب الدف وراقص من الأشراف والاثنان فى لقطة ساكنة فى أثناء الحركة، وذلك فى تـضاد مـع خلفية داكنة، وهناك أوراق شجر خضراء رقيقة لكرمة تلتف حـول شـجرة رمزا للعاشقين.

ويؤمن الموسيقيون بتلك الارتباطات وكثير من الحكايات الفولكلوريـة حولها، فالراجا تسحر الكوبرا، وتسبب هطول الأمطـار، وتغمـر العقـول بالسلام، وتبعث الموتى، وتشفى الأمراض، وقد تسبب صدعا فـى علاقـة المرشد الروحى " الجورو Guru". وهناك حكاية طريفة تشير إلى أنه إذا ما غنى أحدهم راجا معينة فى الصباح فإنه سيظل يشعر بمريده بالجوع طـوال

يومه. ويتضح من ذلك ان الراجات فى الهند لها تأثيرات قوية وطاقة تعبيرية وافرة، فهى تلمس أوتارا عميقة فى القلب مع حقـائق تمتـد إلـى جـوهر الوجود الإنسانى.

نظام الميلاكارتا The Melakarta System.

تنتظم كل أنواع الراجا فى الموسيقى الكارناتية فى علاقة بما يـسمى الميلاكارتا **Melakarta** (ماى- لوه- كار- تاه **May-Luh-Car-Tah**)، وهو السلم الاب (أو الام) فهناك سبع نوتات لكل سلم ميلاكارتا.

(١) ساه sa (٢) رى ri (٣) جا ga (٤) ما ma (٥) با pa (٦) دا da (٧) لى.

وفى ذلك النظام يكون المركز النغمى هو سا والخامسة التامة **Perfect Fifth** فوقها هى با، وهى لا تتغير على الإطلاق لانطباقهـا علـى القـرار المستمر **Drone**. أما النوتات الخمس الأخرى فتتغير حـسب نظـام معقـد لإنشاء مختلف السلالم.



شكل (٦-١٠)

الراجـــا- مـــالا **Raga-Mala** - لوحـــة تـــصويرية للراجاجودا**Ragagoda** . إحدى وصيفات الحاشـية الملكيـة ترقص بينما تعزف لها على الرق سيدة أخـرى . وتعمـل الألوان والأزياء على ترسيخ الحالة المزاجية للراجا.

مدرسة باسوهلى - شو **Basohli - Schoo** أواخـر القـرن السابع عشر.

سيرشدك المعلم من خلال خارطة مبسطة (شـكل ٦-١١). وباتبـاع الخطوط من اليسار إلى اليمين يمكن اكتشاف أن هناك اثنين وسبعين مسارا، ومن ثم اثنان وسبعون سلما من سبع نوتات " آباء **Parent**" فى ذلك النظـام.

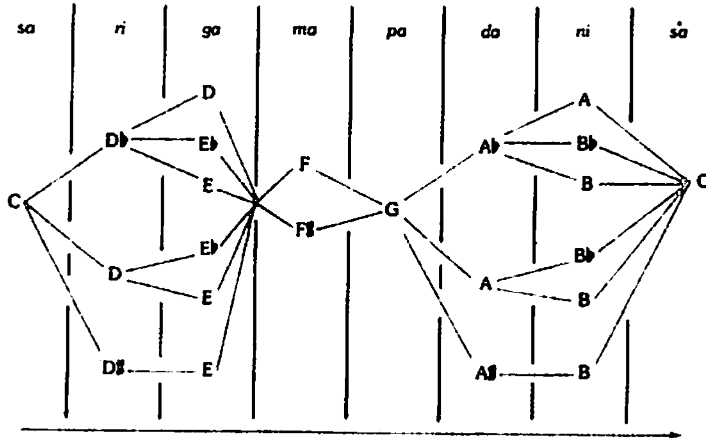
وتعرف تلك السلالم ذات السبع نوتات صعودا وكذلك هبوطا مع العناصر الأخرى التى تكون الراجا المضافة إليهم، "بالميلاكارتا راجا الاثنين والسبعين**The Seventy-Tow Melakarta Ragas** ". إلا أن النظام لا ينتهى هنا فهناك العشرات من الراجات الأخرى يمكن اشتقاقها من كل من الميلاكارتا الاثنين والسبعين "أمهات **mothers**" وذلك بانشاء خصائص أخرى كالتالى:

(١) حذف نوتات صعودا / أو هبوطا.

(٢) التعرج بالسلم صعودا أو هبوطا.

(٣) إضافة ما يعرف بالنوتات الزائرة **Visiting** من سلالم أخرى.

(٤) إضافة عناصر أخرى متميزة مثل زخارف غير معتادة وتتغيم **Intonation** أو عبارات لحنية خاصة.



شكل (٦-١١)

نظام الميلاكارتا **melakarta** (تتم قراءة المسارات من اليسار إلى اليمين).

وهكذا، فهناك مئات من الراجا شائعة الاستخدام، واحتمال وجود الكثير أيضا. وبعض الراجا تكتسب شيوعا على المستوى الشعبى وبعضها يكــون من الندرة وبعضها على درجة من السمو والأهمية، وبعضها ثانوى، ومنهــا ما هو عميق وعلى درجة كبيرة من التعقيد وبعضها خفيف. ومن الراجا مــا يكون ممتد الجذور فى تقاليد الموسيقى الكارناتية لقرون، بينما نجد منها مــا هو حديث. وبعض أنواع الراجا قد انتقلت جنوبا من شمال الهند أو حتى من مناطق بعيدة ككمبوديا. وعندما يبدأ المرء فى الاستماع بجدية وعمــق إلــى الموسيقى الكارناتية سيكتشف أن هناك تنويعات لا نهائيــة مــن الراجــا، ويستخرج منها الموسيقيون قدرات تعبيرية، حيث يــشكلونها فــى مؤلفــات ميلودية جميلة أو يغزلونها فى ارتجالات تعتبر هى القلب والروح للموسيقى الهندية الكلاسيكية.

نظام عدا النقرات Counting Talas.

- آدى تالا Aditala (نبض إيقاعى سريع أو بطيء): ٤+٢+٢=٨ نقرات

١ • ٢ • ٣ • ٤ • ٥ • / ٦ • ٧ • ٨ • //

(و) (و) (و) (و) (و) (و) (و) (و)

تصفيق ــــــــــ تصفيق ــــــــــ تصفيق

عد على الأصابع ــــــــــ تلويح ــــــــــ تلويح

- الروبا كاتالا Rupaka tala: 1 + 2 = 3

١ ٢/ ٣ //

تصفيق ـــــــــ تصفيق

تلويح

- (الخاندا) تشابو تالا Chapu tala (Khanda): 2+3=5 نقرات

١ ٢ ٣/ ٤٥ //

تصفيق* ـــــــــ تصفيق*تصفيق*

(*) مسافة (أى لا شئ).

- الميزرا تشابو تالا Misra Chapu tala: 3 + 2 + 2 = 7 نقرات.

١ ٢ ٣/٤٥ /٦ ٧ //

تصفيق* ـــــــــ تصفيق*تصفيق*

- التالا Tala: دورة الإيقاع time cycle

التالا، نظيم الزمن فى الموسيقى، هو جزء من نطاق مفاهيمى فى الفكر الهندى يتحرك بدءا من جزء من الثانية ـ كما أوضحته الرسوم القديمة. بدءا من الوقت الذى يستغرقه دبوس فى ثقب بتلة (تويجيه Petal زهرة اللوتس-حتى اليوجات الكبرى Great Yugas (يوجاه Yougahs)، أو العصور Ages، التى تشبه الحقب الجيولوجية الممتدة على مدار ملايين السنين. وينظر الموسيقيون إلى عنصر الوقت بصفة أساسية كنقرة Beat

ونبض منتظم. وعلى المستوى الأكبر، تنتظم النقرات فى مجموعات على شكل دورات إيقاعية تتكرر بانتظام؛ تلك الدورات تسمى التالا **tala**. وفى النصوص النظرية هناك منها المئات، إلا أنه فى الموسيقى الكارناتية اليوم هناك أربعة أنواع من التالا هى الغالبة فى المساحة العملية (٦-١٢).

وفيما عدا الخاندا تشابو تالا **Khanda Chapu Tala** (خان ـ داه ـ تشاه ـ بو ـ تاه ـ لاه **Kahn-Da-Chah-Pu-Tah-Lah**) والميزراتشابو تالا **Misra Chapu Tala** (ميس ـ راه ـ تشاه ـ بوتاه ـ لاه **Mis-Rah-Chah-Pu-Tah-Lah**)، التى تؤدى بصفة عامة فى نبض إيقاعى **Tempo** رشيق وفى سرعة. وقد تؤدى كل أنواع التالا فى نبض إيقاعى (سرعة الضربات الإيقاعية) سريع، متوسط، أو بطيء، وفى النبض الإيقاعى البطيء يكون هناك نبضات لكل نقرة، مثل "١، ٢، ٣، ٤..." هكذا.

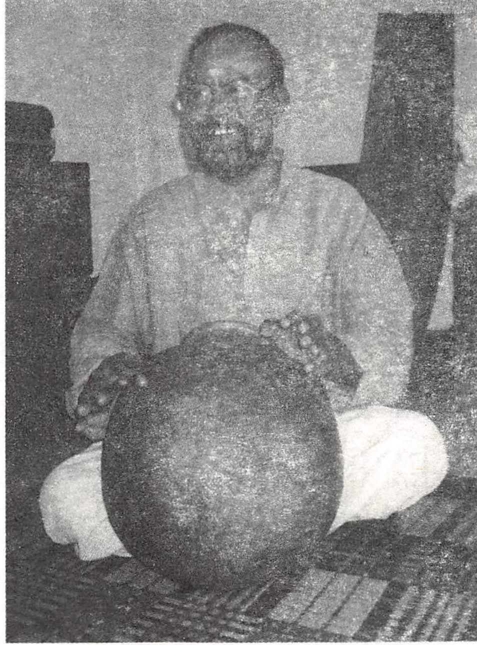
وتختلف دورة التالا عن دلائل الموازين **Time Signatures**[١] للموسيقى الغربية فى أن النقرات المؤكدة فى التالا تحدث فى مجموعات غير منتظمة (٤+٢+٢، أو ٣+٢+٢، أو ١+٢، وهكذا) ويتم تعليم تلك المجاميع عن طريق التوكيد بالتصفيق باليد.

---

(١) دليل الميزان **Time Signature**: علامة توضع فى أول المؤلف الموسيقى أو الحركة (وكلما كان هناك تغيير فى الإيقاع) تشير إلى نوع النقرات الإيقاعية beats فى المازورة وعددها. وهى على شكل كسر، بسطه يمثل العدد، ومقامه يشير إلى النوع وكمثال ميزان ٤/٢ يشير إلى نوتتين نوار فى المازورة، ميزان ٢/٣ يشير إلى ثلاث نوتات بلانش فى المازورة-المترجم.

فن قرع الطبول The Drummer's Art

خلال الأداء يقوم عازف المريـدانجام **Mridangam** وعــازفو آلات الإيقاع الآخرون بأداء ارتجالات على أساس المئات من الأنمــاط الإيقاعيــة وضربات الطبول التى تعلموها، أو ابتكروها، وقد تمثلوها وقاموا بتخزينهــا فى أذهانهم وأيديهم (الشكلان ٦-٥، ٦-١٣). وفى أثناء الأداء قـد يـستخدم عازف الإيقاع أنماطًا سبق تأليفها، وينظمها فى مجموعات يمكن التنبـؤ بهـا أو لا يمكن. وقد يبدع تماما أنماطا جديدة تلقائيا، إلا أنها تكون فــى نطــاق وقواعد لغته الإيقاعية.



شكل (٦-١٣)

ن.جوفيندار اجان **N.Govindarajan** يمارس العزف علــى طبلة الغاتام **Ghatam**- وهى من نوع الطبل الفخارى القدر **Clay Pot**.

ويرتكز فن الطبال على ضربات الطبل-وهى أنغام مميزة وفردية تصدر من مختلف أجزاء جلد الطبلة بمختلف التوليفات بين الأصابع أو أجزاء من اليد. وتلك الضربات، بفرديتها، وباعتبارها جزءا من أنماط إيقاعية، ويمكن التعبير عنها من خلال السولوكاتو **Sollukattu** (صول-لو-كاهت-تو - **Sol-Lu-Kaht-Tu**)، وهى مقاطع لفظية تضاف فى ضربات الطبل والأنماط الإيقاعية. وفى لوحة التدوين المعدل ٦-٢، يتم تقديم بعض الأنماط مع سولوكاتو مأخوذ من الدروس الأساسية.

وفن قرع الطبول يعتبر فنا معقدا. ففى البداية لابد أن يصاحب الطبال الأغانى، الكريتى **kritis**، والمؤلفات الموسيقية الأخرى والتقاليد الموسيقية الكارناتية. ولابد له أن يعرف كل أغنية ويلتقط روح انسياب اللحن والمشاعر، ويشكل اصطحابه حيث يتواءم مع الإيقاع الداخلى للأغنية.

ويبرز الطبال من الخلفية فى أثناء صدور النغمات المستمرة لفترة طويلة **Long-Held Notes** فى الميلوديا، أو عند القفلات **Cadences**، والتى تحدد النهايات بصيغة تكرارية ثلاثية تسمى المورا **Mora** (مو-روه **Mo-Ruh**) أو كورفاى **Korvai** (كور-فاى **Kor-Vai**) . وعندما يرتجل العازف المنفرد الذى يؤدى اللحن فى نطاق دورات التالا، يكون الطبال المتأهب اليقظ سريعا فى تذكر الأنماط، والاستجابة لها، كى يرددها، أو يقوم بزخرفتها إيقاعيا، ورغم ذلك فالطبال الهندى الجنوبى ليس مجرد لاعب ذى مهارات يدوية فقط. بل إنه خلال سنوات من التدريب الشاق، والدراسة، والاستماع، يصبح عقله مبرمجا بطريقة ما مع مئات الأنماط الإيقاعية، والصيغ،

وإمكانيات توليفات أكبر. كما أنه يقوم دوما بإجراء حسابات[٣٣] مثل أستاذ الرياضيات، ليتأكد من أن صيغة أنماطه الإيقاعية ذات الأطوال المتماثلة ستتواءم مع دورات التالا لكى تخرج صحيحة فى النهاية.

وعلى الرغم من أننا لم نلمس سوى قشرة سطحية من فن الطبال الهندى، فإنه يمكننا البدء فى تذوق نظام إيقاعى، به من التعقيد ما يشبه أى نظام آخر على وجه الأرض، يمثل ثقل موازنة **Counter Balance** لجماليات لحنية فى نظام الراجا، كما يقول شعر سانسكريتى قديم "..الميلوديا هى الأم، والإيقاع هو الأب..".

التدوين المعدل ٢٠٠٦

إيقاعات الطبول فى السولوكاتو

المستوى ١:

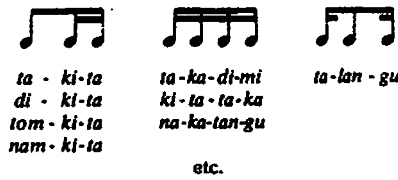
ضربات أساسية وصوت على المريدانجام **Mridangam-2** أو ٣ لليد اليسرى، وحوالى ١٤

ta - di - tom - nam - etc.

المستوى ٢:

أنماط إيقاعية فى وحدات متناهية الصغر، مثل:

ترتبط مع تنظيمات متنوعة للضربات:



المستوى ٣:

أنماط إيقاعية موجزة من عدة نقرات مبنية على توليفات مـــن خـــلال إيقاعية مثل:

LEVEL 3:

Brief rhythmic patterns of several (or more) beats built from combinations of rhythmic cells, like:
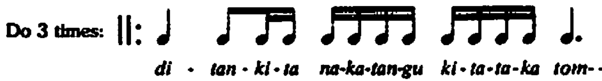


أو

or:



المستوى ٤:

خيوط طويلة من توليفات أنماط إيقاعية، ومورا **Moras** (صيغة ختـــام تكرر ٣ مرات) دور ثلاث مرات.







نمط الكورافاى **Korvai** الموضح أعلاه **(Level 4)** عبارة عن عــشر نقرات أكثر طولاً وتعزف ثلاث مرات (١٠+١٠+١٠ = ٣٠ نقرة). وهــى تصرف **Resolves** على "التوم **Tom**" الأخير بعد التكــرار الثالــث. وفــى الروباكاتالا **Rupacatala** (دورة ثلاثية النقرات **Beat Cycle-٣**) يبدأ النمط على النقرة الأولى. (لاحظ أن التكرار الأول يبدأ على النقرة الثانية من دورة التالا، ويبدأ التكرار الأخير على النقرة الثالثة من دورة التالا. والتــوم **Tom** النهائى سيصرف على النقرة الأولى لدورة تالا إضافية) ويمكــن للمــرء أن يجرب أيضا تنفيذ النمط فى سرعة مضاعفة **Double Time**. والتــوم **Tom** النهائى يتم صرفه على النقرة الأول من دورة التالا.

حفل أداء لموسيقى كارناتية

يتميز الكونسير فى جنوب الهند بسلسلة متصلة من الأغانى، كل منها فى راجا معينة وتالا، بينما يمكن أداء الأغنية وحدها لما فيها من مــضامين جوهرية، وقد يختار الموسيقى الرئيسى أن يعزف واحدة أو أكثر من صــيغ الارتجال قبل، وفى أثناء وبعد أداء الأغنية. وفى الكونسير تُتبع صيغ مكونة من سبع أغنيات.



شكل (٦-١٤)

رانجاناياكى راجاجوبالان **Ranganayaki Rajagopalan** مع آلة الفينا **Veena**، وتعزف عليها منذ كانت صبية صغيرة.

عادة ما يستهل الكونسير بالفارنام **Varnam** (الدراسة). ثم سلسلة من الكريتى **Kritis** المعارضة وتكون مركبة على "العنصر الرئيسى"، وهو ذروة الحفل مع ارتجالات ممتدة وفقرات للطبل. (وقد يكون العنصر الرئيسى فى جوهره كريتى فخمة فى راجا كبرى **Major**، أو قد يكون فى أسلوب ارتجالى يعرف بـ راجام ـ تانام ـ باللافى **Ragam-Tanam-Pallavi** (راه ـ جام، تاب ـ نوم، باول ـ لو ـ فيل **Rah-Gam, Tab-Num, Powl-Lu-Vell**). وتكون النصف ساعة الأخيرة تقريبا من الكونسير ذات جو استرخائى مع الباجان **Bhajans** الأكثر رشاقة والموسيقى التعبدية الأخرى، السلوكام **Slokam** (شلو ـ كام **Shlo-Kahm**)، وهى أشعار غنائية دينية تقدم فى أسلوب تلاوة من التراث الكلاسيكى الراقص.

القرص المدمج ٣: ١٠

ساراسيروها (إلى الآلهة ساراساواتى Sarasawati) ٢٢: ٣٢

كريتى لِن ناتى krtil In Nati فى راجا، أدى تالا Adi Tala، بولايور دوريسمى Pulaiyur Doraism. ترديها رانجانا ياكى راجاجوبالان Ranganayaki Rajagopalan على آلة الفينا، وراجا راو Raja Rao، على طبل المريدانجام Mridangam – تم تسجيلها للمؤلف بمعرفة مهندس الصوت راهول ك. رافيندران Rohul K. Raveendran. شينا china، الهند. ٢٠٠١.

استمع إلى أداء الكرتيى مع الارتجالات وفقرة الطبل المنفرد (القرص المدمج ٣، تراك ١٠) تعزفه على آلـة الفينـا بـالنبر السيدة رانجانايـاكى راجاجوبالان، ويصاحبها سريموشنام ق. راجا راو Srimushnam V. Raja Rao على طبل المريدانجام. وقبل اختبـار الأداء نفـسه، يجـب أن نقابـل الموسيقيين. والسيدة رانجاناياكى (شكل ٦-١٤) تخطت الآن السبعين، وفـى عام ١٩٣٦كانت طفلة صغيرة صعبة المراس. وكان والداها قد أرسلاها مع خال لها ليس له أولاد فى مدينة كاريكودى Karaikudi، وكان أحد أصدقاء خالها المقربين عازف الفينا الكبير كاريكودى سامباسيفا إييـر Karaikudi Sambasiva Iyer. (لعلك تلاحظ أن الموسيقيين فى جنوب الهند عـادة مـا يتخذون مدينتهم الأم اسما لهم). وفى تلـك المدينـة كـان كبـار تجارهـا وموسروها، والكثير منهم كون ثروته فى سنغافورة، وهونج كونج، وبـلاد أخرى ضمن الإمبراطورية البريطانية، من كبار الداعمين ورعاة للموسيقى.

وكما تروى القصة، ففى أحد الأيام، ظهر الخال ومعه ابنة أختـه ذات الأربعة ربيعا فى مقر كبار الموسيقيين. وبينما كان الكبار يتنافـسون فـى الموسيقى، وسامبا سيفا إيير يغنى لحنا ما، رددت الطفلة، التى كانت تلعـب

فى الجوار نفس اللحن. وعندما غنى سامبا سيفا لحنا آخر. كـررت الطفلـة اللحن. وعلى الفور تيقن الموسيقى أنه أمام موهبة نادرة وأخذها إلى منزله، حيث ضمها فى نظام تلمذة مهنية **Apprenticeship** يعـرف باسـم نظـام جوروكولا **Gurukula** (جو ــ رو ــ كو ــ لا **Gu- Ru – Koo - La**).

وكان النظام صارما للغاية، فكانت الدروس تبدأ فى الرابعة والنـصف فى الصباح الباكر وتستمر طوال اليوم والمرشد المتجهم القاسى يعلمها ضمن مجموعة من الصغار يعيشون فى منزله وكانت الأخطـاء والكـسل تعـالج بالخيزرانة بضربات موجعة. أما المجهودات وإظهار البراعة فكانت لا تكافأ بمجرد المديح، بل لفتات لطيفة كأن يقدم المرشد (الجورو) بنفـسه الطعـام للأولاد على صحاف من أوراق الموز. وتصف رانجاناباكى حياتها فى تلك الفترة بأنها «... لم تكن طفولة عادية، فلم يكن لى رفاق للعب أو أى شـىء بـل كانـت نوعـا مـن أزورا سـاداكام **Asura Sadhakam** (ممارسـة شيطانية)...» (اتصال شخصى ٢٠٠٠).

وقد تطورت موهبة رانجانا باكى الموسيقية بشكل تدريجى. وعنـدما بلغت الثانية عشرة كانت تصاحب معلمها فى الحفلات، وسرعان ما أصبحت تؤدى كعازفة منفردة فى قاعات الكونسير. وظلت على علاقة وطيدة معه بعد زواجها فى سن الخامسة عشرة. واستمرت تلمذتها على يديه حتى وفاته عام ١٩٥٨ وانتقالها إلى شيناى، اثنين وعشرين عاما.

حققت رانجاناياكى مسيرة فنية ممتازة. وعرف عنها إخلاصها الشديد لتقاليدها، وأصبحت على مدار السنين إحدى عظماء العازفين الفيرتيــوزين وعلى آلة الفينا Veena فى عصرها. وكانت تتمتع بذاكرة مهولة أصــبحت معها مستودعا نادرا للأغانى التراثية فى الموســيقى الكارناتيــة، وامتلكــت قدرات إبداعية فذة على الارتجال ـ حيث كانــت تتفــادى دومــا الــصيغ المخططة من قبل. وقد طافت أنحاء أوروبا والولايات المتحــدة، وواظبــت بانتظام على إصدار برامجها الإذاعية AIR من محطة الإذاعــة القوميــة. وتوجت سلسلة طويلة من الجوائز الرفيعة بحصولها على أعلى جائزة فنيــة هى الجائزة القومية للموسيقى من أكاديمية سانجيت ناتــاك Sangeet Natak فى دلهى.

وإذا ما تكلمنا عن تقاليد آلة الفينا، التى تعتبر نجاناياكى واحدة من أعظــم روادها فى عصرنا، قالت الفنانة: "... يمكنك القول إن السكر حلو المذاق ولكن لا يمكنك فهم الحلاوة إلا بتذوقها.." (اتصال شخصى ـ ٢٠٠٠).

وتضم آلة رانجاناياكى ثلاثة أوتار للقرار المــستمر drone، وأربعــة لأداء الميلوديات. والموتيفات المشغولة بالحفر فى تلك الآلــة مــع التطعــيم بالعاج تجعلها عملا فنيا فى حد ذاته، وشاهدا على براعة وتراث صــانعيها. ووضع الدساتين frets فى شكل مروحى scalloped بالشمع الأسود يــسمح بوضع الأصابع لجذب الأوتار لأغراض الزخرفة اللحنية. وبها حليات معقدة ومنزلقات ووسائل للشد تمكن العازف من تفسير خاصية كل راجا وتنغيمهــا فى صقل وحرفية كبيرة.

النساء على ساحة الموسقى:

هناك ملاحظة حول دور المرأة فى الموسيقى الكلاسيكية لجنوب الهند. فكما رأينا فى المثالين المقدمين للاستماع (أغانٍ تعبدية للآلهة ميناكشى **Meenakshi** وساراسواتى **Saraswati**). أن عبادة الآلهة فى صيغة نسائية من الأمور الشائعة بين الهندوس فى الهند. وهى إن كانت على هذا القدر الرفيع من الاحترام، فقد لا يثير دهشتنا أن النساء يمارسن معظم المهن ويتقلدن أرفع المناصب ومنهن من أصبحت رئيسة وزراء فى الهند وباكستان، وسيرى لانكا. وفى تاريخ الموسيقى، نجد اثنتين من أعظم الشاعرات والمؤلفات الموسيقيات ــ أميرة راجاستان **Rajasthani Princess**: ميرابى **Mirabai** (١٥٠٤ - ١٥٥٠) والتاميلية سانت أندال **Saint Andal** (أوائل القرن الثامن). وفى المشهد الموسيقى المعاصر نجد أن من رائدات الموسيقى خاصة كمغنيات (م.س. سوبولاكشمى **M.S. Subbulakshmi**، د.ك. باتامال **D.K. Pattammal**). وهناك أيضا من هن عازفات قديرات على الفيولينا (مثل ت.روكمانى **T.Rukmani**)، الفلوت (الشقيقان سيكول **Sikkul**). وآلة الفينا (راجيسوارى بادمانابان **Rajeeswari Padmanobhan** ، كالباكام سوامينا ثان **Kalpak am swami Nathan**).

ومن ناحية أخرى، نجد أن المرأة لا تميل إلى عزف آلات النفخ الخشبية ذات الريشة **reed instruments** مثل الكلارينيت، والناجاسفارم **Nagasvaram**، أو الساكسوفون.

كما أنهن لايملن إلى عزف آلات النقـــر Percussion Instruments. إلا أن هناك استثناءات، مثل كاليشابى مـــا هـــابوب ســـوبافى Kaleeshabi Mahaboob Subhani (ناجاســـفارام) وســـوكانيا رامجوبـــال Sukanya Ramgopal (آلة الغاتام Ghatam). ومن المؤكد أنه فى المستقبل ســـتحقق النساء إنجازات غير مسبوقة فى ذلك المجال.

والطبال فى التسجيل السابق هو سريموشنام (اسم قريته) ف.راجا راو Srimushnam V.Raja Rao على آلة المريدانجام، واحـــد مـــن عظمـــاء العازفين المعاصرين على آلته ويعرف باسم "موسيقى موسيقى musician a musician's"، وقد صاحب معظم رواد الغناء والعـــازفين فـــى الموســـيقى الكارناتية، سواء فى الهند أو فى أوروبا، والأمريكيتين، وآسيا. وهو يفخـــر بصفة خاصة بقدرته على مصاحبة النغمات الناعمة الليـنـــة للفينـــا بلمـــسات رشيقة من أصابعه، ولكنها فى منتهى الدقة، وفى الأمثلـــة المـــسجلة علـــى القرص المدمج (القرص المدمج ٣-تراك ١٠)، نجده يستعرض فن الصاحبة، مع مقاطع منفردة قصيرة على الطبلة.

والآلة التى يعزف عليها راجا راو، ذات جسم برميلى الشكل منحوت من خشب جاك Jack Wood[١] ومغطاة من طرفيها بطبقـــات متعـــددة مـــن الجلد، والطبقات الخارجية بها ثقب مستدير فى المنتصف والطرف الـــسفلى

---

(١) فصيلة خشب تنمو أشجاره فى الأصل فى شرق أستراليا فى الغابات المطيرة واسمه العلمى Cryplocary Glaucescens ومن أسمائه الشائعة أيضا Silvesycamore, Brown Beech Native laurel — المترجم.

(غير المدوزن Untuned) إلى الجهة اليسرى، ففى مركزه تلتـصق كتلـة رطبة من عجينة دقيق القمح تكسب صوت الطبلة رنينا طنينيا. أمـا مركـز الطرف الأيمن (والمدوزن Tuned) ففيه قرص معدنى صلب مصنوع مـن عديد من الطبقات المصقولة بعجينة الأرز وعناصـر آخـرى. واسـتخدام الأصابع كعصى طبلة منمنمة Miniature Drumsticks يتـيح للطبـال أن يؤدى فقرات فيرتيوزية وبسرعات مدهشة.

ويبدأ العرض بجزءين مرتجلين ـ الألابانا Alapana والتانام Tanam وتؤديهما الفينا منفردة. ولابد أن تسبق الألابانا (فى ميزان حر، مع إيقاعات مهمة Breath Rhythm' ونبضات غير منتظمة) والتانام (ويميزها إقاعـات قوية غير منتظمة فى حيوية)، أغنية كما يمهدان المستمع لاسـتقبال الراجـا التى تصاغ الأغنية فيها، وتكـون بدايـة الأغنيـة فـى صـيغة الكريتـى الساراسيروها Sarasiruha فى راجا الناتـاى Natai Raga، ويميـز الأدى تالا Adi Tala ودخول الطبلة.

ويتبع ذلك قسم مرتجل فى نشاط تؤديه الفينا مع مصاحبة من الطبلـة يسمى كالبانا سفاراس Kalpana Svaras، مع مقطع قصير منفرد للطبلـة، وهو التانى أفارتانام Tani Avartanam فى الختام.

وسنتفحص الآن الأجزاء الخمسة للساراسيروها وارتجالاتها فى أثنـاء الأداء (انظر دليل الاستماع بانتباه).

"ساراسيروها Sara Siruha"

"إلى الآلهة ساراسيروها"

القرص المدمج ٣: ١٠

قراءة العداد	التعليق
0.00	آلة الفينا منفردة (مع قرار مستمر drone)، إيقاع حر (ليس هناك نقرات تتكرر بانتظام) وهى تقدم الخواص الميلودية للراجا ناتاى Natai Raga. وتبدأ ببطء فى النطاق الخفيض للآلة، ثم تتحرك إلى أعلى مع التسارع، لارتياد المناطق الصوتية الوسطى والعالية.
3:15 - 2:05	ذروة الآلابانا. وتصل لأعلى نوتة. ثم تنزل نحو الختام.

التانام Tanam (مرتجلة)

3:18	آلة الفيولينا منفردة. نقرات غير منتظمة. عرض إيقاعى للراجا ناتاى. استمع إلى العبارات التى تبدأ منخفضة فى النطاق الصوتى، ثم تشق طريقها إلى منتصف وأعلى النطاق.
7:48 -8:8	تعود الفينا إلى أسلوب الألابانا نزولا والختام.

الكريتى Kriti

(أغنية مؤلفة) "الساراسيروها Sarasiruha"

تبدأ الأغنية فى إيقاع الأدى تـــالا Adi tala (٤+٢+٢). تدخل الطبلة بتنويعـــات متكـــررة لعبـــارة موســـيقية ــ ابتهالات للآلهة سارســـواتى Saraswati، ثـــم تـــستمر الأغنية حتى النهاية.	- 8: 25 13.31
تنويعات متكررة لعبارة موســـيقية ــ ابتهـــالات للآلهـــة سارسواتى Saraswati، ثم تستمر الأغنية حتى النهاية.	13.31

كابلانا سفاراس ١ Kaplana svaras1 (ارتجال، قصير – دورة واحدة او أقل)

جزء مرتجل فى حيوية. يبدأ بأربعـــة ارتجـــالات ســـڤارا svara قصيرة فى أقل من نصف دورة تالا Tala، وكـــل منها تعود للإدام Idam (Place "المكان")	14:45

كابلانا سفاراس ٢ Kaplana Svaras 2 (ارتجال ممتد)

ثلاثة ارتجالات سڤارا ممتدة فـــى دورات تـــالا Tala Cycles من ستة ونصف، وسبعة ونـــصف، وعـــشرة ونصف على التوالى، وكل منها تعود إلى إيدام "مكان".	15- – 17:48 10

تانى أفارتانام Tani Avartanam (طبلة منفردة)

18:00	فقرة إيقاعية مترجلة ومؤلفة من قبل على طبل المريدانجام مع استمرار الأدى تالا Adi Tala
21:30	استمع إلى المورا Mora أو الكورفاى Korvai، صيغة لنمط إيقاعى يتكرر ثلاث مرات يؤشر لنهاية فقرة الطبلة المنفردة.

عودة الكريتى والختام kriti return and close

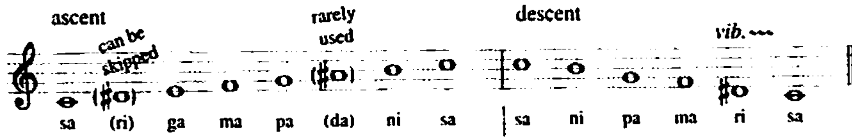
22:22	تدخل الفينا مرة أخرى مع أول مقطع من اللحن الكريتى، ثم ارتجال ختامى.

الألابانا Alapana

إن أول جزء فى الأداء (القرص المدمج٣، تراك ١٠) عبارة عن ألابانا (آه ـ لاه ـ باهـ ـ تاه **Ah – Lah- Pah- Nah**)، وهو عرض ينساب فى حرية فيه استكشاف **Exploration** لأوجه **Facets** وعبارات الراجا، وكذا حلياته المختلفة، مع ما يحدث فى تنغيمها من شد وجذب، وإبراز الطابع المزاجى **Mood**، وشخصيته. والألابانا ليست خاضعة لميزان إيقاعى **No Metrical**، بمعنى أنه ليس لها نقرات منتظمة أو دورات تالا **Tala Cycles** متكررة. وبدلاً عن ذلك، نجد أن هناك عبارات تتطور فيما يشبه النثر المنساب. بإيقاعات مهمة حرة **Breath Rhythms** (أنفاس إيقاعية)، وهى عبارات تؤول فى النهاية إلى السكون على نغمات أساسية مهمة، أو ما يقال له نوتات ارتكاز **Rest Notes**.

وتخضع الألابانا إلى خطة عامة تمليها التقاليد بصفة عامة وأيضا من خلال العادات الارتجالية للموسيقية. وبوجه عام، تبدأ عبارات الألابانا ببطء وتتزايد سرعتها تدريجيا مع زيادة أيضا فى تعقيداتها كلما تحركت إلى أعلى خلال النطاق الصوتى مع الانتهاء على المركز النغمى Tonal (Sa La) الصوت أو (وكما فى هذه الحالة) آلة ميلودية دائما ما يؤدى دوره فى مقابل خلفية من قرار مستمر Drone.

والراجا للألابانا مشتقة من راجا الكريتى، الأغنية المؤلفة، التى تسبقها. وفى عرضنا هذا تكون الراجام من نوع الناتاى Natai (ناه ـ تاى Nah - Tai) "إله الرقص". ويقال إن رقصته شيفا تهز الكون بقوتها وضراوتها. والسلم الرئيسى للناتاى كالتالى.



التدوين المعدل ٦ – ٣

سلم الراجا ناتاى Natai rga

وأبرز خصائص هذه الراجا هو وجود ذبذبة على النوتة الثانية من السلم رى ri (رى دييز فى السلم الغربى) عندما تنزل هابطة نحو المركز النغمى Sal (دو). وهو صوت يشبه بشكل مدهش نغمة البلوز Blues الثالثة (على السلم الكبير أو الصغير Minor/ Major) فى تقاليد الموسيقى الأفرو أمريكية (الفصل ٤). وإذا ما استمتعت بانتباه إلى صوت همهمة Hum على طول الأداء، ستبدأ فى التعرف على سلسلة من العبارات الموسيقية والإيماءات التى تكسب راجا الناتاى طابعها وشخصيتها الموسيقية.

التانام Tanam

التانام **Tanam** (تاه ــ نام **tah-nam**) هو عرض للراجا يلعب فيه الإيقاع دورا محوريا. وعادة ما لا يتم عزفه أو غناؤه إلا مرة واحدة في كونسيرت حيث يوضع بعد الألابانا وقبل الكريتي. ويقوم عازف الفينا بغمز الأوتار التي تخرج الميلوديات وأوتار القرار المستمر في أنماط مرتجلة لا متماثلة، بينما يتداول في نفس الوقت مختلف عبارات الراجا. ورغم أنه لا يوجد في التانام دورات تالا، فهناك إحساس قوي بالنقرة. وتماما مثل الألابانا، فإن الشكل الكلي للتانام يتبع النطاق الصوتي للآلة من النوتات المتدرجة السفلية حتى العالية ثم نزولاً مرة أخرى. وتشتهر تقاليد موسيقى الكاريكودي **Karaikudi** بموسيقاها من نوع التانم.



شكل (٦-١٥)

ساراسواتي آلهة الموسيقى والتعلم

كريتى Kriti "ساراسيروتى Sarasirua"

فى الموسيقى الكارناتية نجد أن كل المؤلفات الموسيقية عبارة عن أغنيات، ميلوديات ذات كلمات. ونظرا لكونها دون تدوين دقيق بل يتم تعلمها وتعليمها شفاهيا، فإن الأغانى لا يكون لها نسخ محددة. إلا أنه فى نطاق أسلوب محدد من المرشد الروحى Guru's Style، سيتوقع من الطلبة أن يتبعوا نسخة مرشدهم "الجورو Guru" وهكذا مع انتقال الأغنية من أوتار الجورو إلى المريدين فى رحلتها عبر مئات السنين حتى الآن، تظهر الكثير من النسخ المتغايرة. إلا أن المؤلَّف Composition نفسه يظل محتفظا بقوامه الأصلى. وتظل الدورات Turns الرئيسية فى العبارة اللحنية والأشعار الغنائية Lyrics موجودة رغم التنويعات فى التفاصيل. والكريتى Kriti (العمل المؤلف) هو الصيغة الغنائية الرئيسية فى أداء الموسيقى الكارناتية (وكلمة كريتى Kriti تنتمى لغويا إلى نفس الجذر الهندو أوروبى كر Kr لكلمة إبداع Creation). وقد تكون الكريتى الموجزة قصيرة لا تستغرق سوى أربع دقائق، أما الكريتى الطويلة وفى إيقاع بطىء فقد تستغرق حوالى خمس عشرة دقيقة أو أكثر. والإنشاء النغمى لها يتميز بمرونة مدهشة. فقد يتقلص أو يتمدد بطرق عديدة تخرج عن نطاق الحصر.

ولحن الساراسيروها (ساه ـ راه ـ سيى ـ روو ـ ها – Sah – rah – see – roo – ha) هو للمؤلف الموسيقى بوليور دوريسا مى آيار Pulaiyur Doraisamy Ayyar (القرن التاسع عشر). والأغنية موجهة لربة الموسيقى والتعلم، ساراسواتى (شكل ١٥٠٦) وفيما يلى ترجمة حرة لكلماتها:

نص الساراسيروها Sarsiruha Text

١- أيتها الأم المحبة لزهرة اللوتس، والتى تطرب دوما لموسيقى الفينا وتغمرنا بمرحها ورحمتها على الدوام.

٢- خلاصى لديك ... أنا من لجأت إليك يا ذات الأقدام الرقيقة كالبراعم أنتِ تستولين على قلوب الشعراء وتتخذين من اللوتس مسكنا وتتجلين كالسوار المرصع بالجواهر (إعادة).
١- أيتها الأم المحبة لزهرة اللوتس.

٣- أيتها الأم التى تتخذ من اللوتس عينيها وتنزلين رحمتك على الضعفاء الذين يبتهلون من أجل رحمتك ... أيتها الأم ذات الوجه الجميل كقمر الخريف .. أيتها النقية ..! أواه ياساراسواتى، يا من تولعين دوما بالتعلم.

سيدة ....نهداها أوانٍ للشعراء كينونة تامة. تمسك بكتاب فى يدها... يبسط سلطانه على كل ما فى الوجود (إعادة) ١- أيتها الأم المحبة لزهرة اللوتس

ترجمة حرة لأنديرا فيزواناثان بيترسون
Indira viswanathan Peterson

وعلى الرغم من أنه لا يمكن سماع الأغنية فى أثناء الأداء الآلى، فإن الموسيقيين ومن يهتمون بوعى بهذا النوع بين الجماهير يعرفون جيدا نـص الأغنية. ومن الممكن التحقق من أهمية تلك المعرفة فى أداء "الساراسيروها "على النحو التالى: فعندما يظهر اسم الآلهة ساراسواتى فى الـنص الغنـائى (القرص المدمج٣، تراك ١٠، ٣٣:١٤-١٠:١٥)، تكرر السيدة رانجانا ياكى العبارة الموسيقية مرات ومرات. وهو ابتهال لاسم الآلهة- قبل أن تنتقل إلى المقطع التالى وتستكمل الكريتى.

كالبانا سفاراس Kalpana Svaras

المعنى الحرفى لكلمة كالبانا **Kalpana** (كاهل-بـاه-نـوه-**Kahl-Pah Nuh**) حرفيا "متخيل **Imagined**" ، وكلمة سفاراس **Svaras** (سفاه_ روهس **Svah-Ruhs**) هى "نوتات: **Notes**" لسلم الراجا الذى يتم عزفه، وذلك الجزء من النغمات المرتجلة المتخلية **Imagined Notes**، ويحدث ذلك إما فى الجزء الأخير من أداء الكريتى أو بعد استكمال الكريتى. ومن السهل التعرف على ذلك الجزء فى الأداء الغنائى، لأن المغنى يؤدى أسماء النوتات لسلم الراجـا غناءا -سا-رى-، جا، ما، با، دا، أو بى بدلاً عن النص الغنائى الـشعرى. وفى الأداء الآلى يخرج الموسيقيون كل نوتة فى وضوح أو يؤدونها بـالنبر **Pluck** (غمز الأوتار).

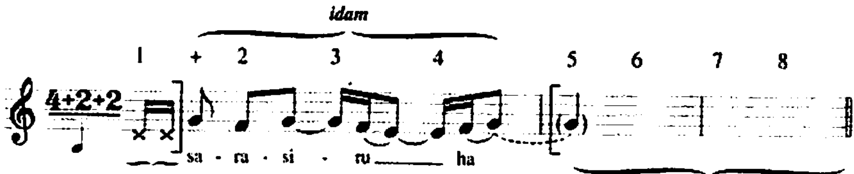
ودائما ما يعود الكالبانا سفاراس إلى عبارة من الكريتى، تبدو كجزيرة مألوفة فى بحر متلاطم من الارتجالات. ونوتة البداية لتلك العبارة، والمكان

الذى تبدأ فيه فى دورة التالا على قدر كبير من الأهمية، حيث إن كـــل دورة من دورات الكالبانا سفاراس ستؤدى إليها مرة أخرى. والواقع أنهـــا تـــسمى إيدام Idam (إيه–دام Ih-dam) ، بمعنـــى "المكـــان The Place" وفـــى أداء السيدة رانجاناياكى يكون "المكان" هو العبارة الافتتاحية للكريتى:

التدوين المعدل ٦:٤

العبارة الافتتاحية للسارسيروها هى الإيـــدام The Idam (المكـــان Place) لحـــل الكلبانـــا سفاراس Kalpana Svaras موسيقيا. وهى تبدأ على النبضة الثانية للنقرة المشددة Down Beat فى أول المازورة بعد أول نقرة للتالا. وأول نوتة بها هى با pa. وكـــلا المكـــانين فـــى التوقيت والمكان و يقود إليه ختام كل ارتجال فى الموسيقى. وبعد عدة نوتات قـــد يتغيـــر الإيدام Idam قليلاً فى الأداء.

المكان



نهاية دورات الإرتجال التى تقود مرة أخرى إلى المكان Idam

بداية دورات الارتجال

وفى البداية تكون السفاراس Svaras المرتجلة قصيرة، وربمـــا تكـــون وظيفتها فقط أن تعمل على ملء الأربع دورات الأخيرة من التالا Tala قبـــل العودة إلى عبارة الإيدام Idam. وبمرور الوقت، تنمـــو الارتجـــالات فتمتـــد

وتتشابك فى دورات أكثر وأكثر للتالا كلما تحرر خيـال المـؤدى. ويعمـل الارتجال الممتد الأخير على الوصول بجزء الكالبانا سفارا **Kalpana Svara** إلى الذروة قبل عودته النهائية إلى الإيدام والأغنية.

الطبلة المنفردة: تانى أفارتانام Tani Avartanam

كختام للبند الرئيسى فى حفل الكونسير، يتقـدم عـازف المريـدانجام **Mirdangam** (ومعه عازفو آلات النقر الأخرى **Percussionists**، فى حالة وجودهم) إلى صدر المسرح وهو يعزف فقرة طويلة ممتدة منفـردا. وفـى الكونسير المتكامل، ستمتد تلك الفقرة إلى ما بين عشر إلى خمسين دقيقـة أو أكثر. وفى التسجيل الذى قمنا به، كانت الفقرة الفردية لراجا راو **Raja Rao** مختصرة. وكما نوهنا من قبل، فإن الفقرة المنفردة للطبلـة تتـيح للعـازف الفرصة لكى يستعرض النطاق الكامل لمهاراته وخياله الإيقاعى. وفى كـل جزء من تلك الفقرة الفردية سيرتاد الطبال نطاقا معينا من الأنماط والأفكـار والمعمارية وأخيرا، سينهى الفقرة المنفردة **Solo** بكورفاى **Korvai** (كـور- فاى **kor-vai**)، وهو نمط يتكرر ثلاث مرات. ويقود ذلك النمط مرة أخـرى إلى مدخل الكريتى **Kriti** بمعرفة عازف اللحن المنفرد، وإلى ختام العرض.

وهناك صيغة للارتجال لا تستخدم ضمن عرضنا، وهـى النيرافـال **Niraval** (نيه_ راه_فاهل **nih_rah_wahl**)، وهى عبارة عن مجموعة مـن الارتجالات على أساس عبارة من الكريتى ونص أغنيتها، التى قد تسبق جزء الكالبانا سفارا **Kalpana Svara**.

وفى مناسبات وعروض أخرى؛ قد يقرر الموسيقى استخدام نفس الكريتى كمقطوعة محورية، لكى يشكل الأداء فى أسلوب مختلف. وقد تؤدى الأغنية منفردة، وعلى سبيل المثال، بعد الابانا روتينية من عدة عبارات. أو قد يتم إلغاء التانام وفقرة الطبلة المنفردة. وبينما يظل شكل الكريتى بصفة أساسية ثابتا لا يتغير، فقد تتغير طبيعة الارتجالات كلما أوغل الموسيقى فى حلوله وأفكاره، وعاداته الأدائية المخزنة فى ذاكرته، وكلما تمرس فى تفسير راجا بعينه وفى مناسبة معينة. إن ذلك الانسياب فى الأداء لتشعله الغرائز الإبداعية لدى الموسيقى فى جنوب الهند، وتلك أحد مباهج تقاليد الموسيقى الكارناتية.

الموسيقى الهندية والغرب

كما نوهنا من قبل، فقد تمثلت الثقافة الهندية منذ زمن بعيد المؤثرات الخارجية وجعلت منها تراثا خاصا بها. ووجود الفيولينا، والساكسفون، والجيتار، والماندولين فى الموسيقى الكارناتية، مع ما يبدو الآن من الطبيعة الشاملة لصناعة السينما/الموسيقى الشعبية فى الهند، يعتبر أمثلة صارخة لذلك. ومع عولمة الموسيقى من خلال التليفزيون، وأفلام السينما، والأسطوانات المدمجة، والشرائط الكاسيت، واستمرار موجات الانتقال، فإن التأثيرات المتبادلة بين الهند والغرب متجهة نحو الزيادة. ومنذ السبعينيات، أدرك موسيقيو جنوب الهند عمليات التواصل بين الارتجال الموجود فى موسيقى الجاز، وتقاليد الموسيقى الهندية الكلاسيكية. ومن منطلق ذلك الوعى

فقد ولد النوع الذى عرف باسم الانصهار "**Fusion**"، وهو آلية توصيل **Interface** بين الشرق والغرب تستمر فى استثارة الجيل الأصغر من الموسيقيين والمستمعين. وقد شارك عازفا الفيولينا الكارناتيان ل.شانكار **L.Shankar**، ل. سوبرامانيان **L.Subramanion** على نطاق واسع مع موسيقى الجاز والروك الأمريكيين والأوروبيين خلال الثلاثين سنة الماضية، وهو ما فعله ساحر الطبلة زكير حسين **Zakir Hussain**. وفى العقد الأول من الألفية الثالثة، مزجت المغنية الأسترالية سوشيلا رامان **Susheela Raman** موسيقى الكريتى الكارناتية مع أسلوب بلوز كهربى يتميز بحيوية شديدة (كما فى ألبومها "الأمطار الملحية "**Salt Rain**"). وقد كتبت أيضا أغانى أصلية تعكس خلفيتها متعددة الثقافات. وقد عمل عازف بيانو الجاز الأمريكى الموهوب فيجى إيير **Vijay Iyer**، وينحدر من والدين من جنوب الهند، مع عازف الساكسوفون رودريش ماها نثابا **Rudresh Mahanthappa** وآخرين لإنشاء نوع من التكامل المصقول بين الجاز وإيقاع الموسيقى الكارناتية، وأساليب الارتجال بها، مما أبدع معه أسلوبًا فريدا يتحدى التعريف (انظر ألبوم **Reimagining**، **2005**). وفى أواخر القرن العشرين وأوائل القرن الواحد والعشرين تزايدت أعداد المبعوثين من جنوب آسيا للعمل والدراسة، والهجرة إلى جميع أنحاء العالم، وهناك الآن مجتمعات متماسكة من الهنود النازحين، والكثير منهم لديه تدريب موسيقى، يظهر تقريباً فى كل المدن الرئيسية والمدن الجامعية حول العالم. وكثيرًا ما يجد أطفال الجيل الأول من المهاجرين أنفسهم فى عالم ثنائى الثقافة يملى عليهم

ضرورة إيجاد توازن بين الطابع الهندى لوطنهم والعائلة فى مواجهة الهيمنة المفروضة عليهم من الثقافات السائدة فى وطنهم الجديـــد. وتـــدعم النـــوادى الثقافية، والمعابد،والمساجد دراسة الموسيقى وتقديم حفلات للموسيقى الهندية الكلاسيكية والرقص. وقد تطورت أساليب مختلفة من موسيقى البوب الهندية **Indo-pop**، مثل البانجرا **Bhangra** فى بريطانيا (لاحظ الألبـــوم **Panjabi Mc's** ذاتى الاسم **panjabi Mc Panjabi**) أو موسيقى السوكا **Soca**[١] ذات الإيقاعات المعروفة بنقرة التاســا **Tass-beat**. وهنـــا تتـــصهر القـــرارات المستمرة **Drones** (إيقاعات رتيبة متكررة)، والسلالم، وأحيانا الآلات ولغات الموسيقى الهندية مع النقرات والأصوات الكهربية للروك الـــسائد وأســـاليب موسيقى البوب. والموسيقى الهندية تتسلل إلى الغرب منذ الخمسينيات ويعتبر العازف القدير على آلة السيتار **Sitar** رافى شـــنكار **Ravi Shankar** مـــن الأعلام الذين زرعوا ذلك الاتجاه، وكان قد أمضى عدة سنوات فى بـــاريس كصبى مصاحب لفرقة رقص "أوداى شـــنكار **Uday Shankar**"، فاكتـــسب مرونة الانتقال بين صفوة عوالم الموسيقات الغربية الكلاســـيكية وموســـيقى البوب. وفى أواخر الستينيات كان قد غزا بحفلاته مع عازف الطبلة **Tabla** الفيرتيوزو آلا راخا **Alla Rakha** مختلف المسارح والمهرجانات المتنوعـــة

---

(١) السوكا أو كاليبسو الصول **Soul calypso**. صيغة من صيغ الموسيقى الراقصة نشأت فى جزيرتى تريندداد **Trindad** وتوباجو **Tobaga** جنوب الكاريبى، وهى خليط من إيقاعات الكاليبسو مع إيقاع مستمر (عادة ما يكون إليكترونيا فى الموسيقى الحديثة) مع موسيقى الشاتنى **Chutney** المحلية ويشار إلى الفريق القومى لتلك الجزر باسم **Soca wallios**–المترجم.

قبل المهرجان الموسيقى لأدنبرة، ومهرجان موسيقى البوب فـــى مـــونتراى Monterey (كاليفورنيا) مما جعل منه نجمًا فــوق العـــادة Superstar فـــى أوروبا والولايات المتحدة، إلى جانب الهند.

وعلى مدار سنوات أصدر شانكار كثيرا مـــن التـــسجيلات بمـــشاركة آخرين وتشمل حوارات "الغرب يلتقى الشرق West meets East مع عازفين غربيين من المشاهير، ومنهم يهودى مينوهين Yehudi Menuhin[١] عازف الفيولينا القدير، وعازف الفلوت الفيرتيوزو جان بيررامبـــال Jean Pierre Rempal[٢]، وموسيقى الجاز بول هورن Paul Horn. كمـــا قـــدم الألبـــوم "الشرق يحيى الشرق East Greets East (١٩٧٨) مع موسيقيين شعبيين من اليابان. واحتوى التسجيل بعنوان "عائلة شنكار وأصدقائه Shankar Family and Friends" فى أوائل السبعينيات، فى سان فرنسيسكو، من عشرات من الهنود والموسيقيين الغربيين على موسيقى ساحرة.

وفى منتصف الستينيات، انضم إلى رافى شانكار أشهر تلاميذه، جورج هاريسون[٣]، عضو البيتلز. وقد نتج عـــن اهتمـــام هاريـــسون بالموســـيقى الكلاسيكية الهندية وفلسفة الدين سلسلة من الأغنيـــات الرائعـــة ذات أســـاس

---

(١) السير يهودى مينوهين Yehudi Menihuin (١٩١٦-١٩٩٩) يعتبر من أعظم عازفى الفيولينا فى القرن العشرين- المترجم.

(٢) جان بيير رامبال Jean Pierre Rampal (١٩٢٢-٢٠٠٠) يرجع إليه فضل استرجاع الفلوت لوضع الصدارة كما كان فى القرن الثامن عشر_ المترجم.

(٣) ولد عام (١٩٤٣- ٢٠٠١) عمل مع فريق البيتلز الشهير- وكان عازفا قديرا على الجيتار وملحنا - المترجم.

هندى بدءا من "أحبك إلى Love you to[1] و"بك أو بــدونك Within you, Without you" الضوء الداخلى The Inner light (والتى تم تــسجيلها فــى بومباى) وأغنية لمرحلة ما بعد البيتلز "مــولاى الكــريمMy Sweet Lord "
وفى Love You To من ألبوم البيتلــز ١٩٦٦ المعنــون Revolver، يبــدأ السيتار بمقدمة موجزة على نوتات لسلم يشير الراجا فى إيقاع غير منتظم- يذكرنا بالألبانا Alapana. وهناك خلفية قرار مــستمر تؤديهــا الطمبــورة Tambrra وجيتار باص.

وتدخل الطبلة بنقراتها، لتشكل نبضا منتظما نشطا فيما يــشبه دورات التالا ويتم غناء الخط اللحنى لهاريسون فى نغمات دييز Flat Tones وينتهى بزخرفة هابطة Descending Melisina[2] ذات صوت هندى واضح. وفــى الجزء التالى من الأغنية تتردد النماذج الإيقاعية المتكررة بين السيتار sitar وصوت المغنى لتعكس صيغة السؤال والجواب وهى تردد بين الموســيقيين الهنود فى أثناء الأداء. ثم يكون هناك فاصل آلــى ارتجــالى للــسيتار مــع مصاحبة الطبلة، ويكون فى البداية فى دورات من سبع نقرات، ثم خمــس، وأخيرا فى ثلاث نقرات، وكلها تؤدى إلى غناء من الكورس، ثم ختام آلــى يناظر نهايات أجزاء الذروة لموسيقى شمال الهند... ويتم كل ذلك فى نطاق أغنية تستغرق ثلاث دقائق....!!

---

(١) صدرت الأغنية عام ١٩٦٦ فى تسجيل لدكا Decca على سبيل الخطأ "أحبك أيضا love you too".

(٢) فى الأصل تكون الميليزما أغنية أو لحن يتميز بكثرة الزخرفة، وعادة ما يكون به عدة نوتات كمجموعة تؤدى على مقطع هجائى Syllable واحد – المترجم.

وكثير من أغاني جون لينون John Lennon[١] في منتصف الستينيات بها تأثيرات من الموسيقى الهندية مثل "عبر الكون Across the Universe" بعباراتها السنسكريتية، أو الأغنية الجميلة "المطر Rain". وكثيرا ما كان لينون يستخدم صوتا يشبه أصوات الموسيقى الهندية وملامسها كي يعبر عن حالات الهلوسة نتيجة تعاطي المخدرات (كما في "لوسي في السماء مع الماسات Lusey In The Sky With Diamonds). وفي النسيج الموسيقي لأغنية "غدا لن يعرف أبدا Tomorrow Never Knows"، والذي وُضع على خلفية مثيرة من قرار مستمر، ونقرات رينجو Ringo[٢] ذات التأثير المنوم Hypnotic، استخدم لينون (مع المنتج جورج مارتن George Martin) إيقاعات دخيلة Exotic وآلات هندية تطفو على كولاج هلوسة Hallucinogenic Collage مكون من شرائط مسجلة تدور للخلف Back Ward ومؤثرات صوتية (وصفها أحد النقاد بأنها قطيع من الفيلة قد فقدت عقولها). وكل ذلك كان يعزز تلك الحالة من الحلم الميتافيزيقي التي جاءت بها الأشعار الغنائية المستلهمة من كتاب الموتى في التبت كما ترجمه حكيم عقار الهلوسة تيموتي ليري Timothy leary[٣].

---

(١) جون لينون John Lenon (١٩٤٠-١٩٨٠) مغن وملحن، أحد مؤسسي فريق البيتلز الشهير في إنجلترا- كان من النشطاء ضد حرب فيتنام. حقق شهرة هائلة. قتل في نيويورك - المترجم.

(٢) رنيجو ستار Ringo Star (١٩٤٠-   ) أحد نجوم فريق البيتلز وعازف طبول Drummber موهوب، وملحن أيضا - المترجم.

(٣) (١٩٢٠- ١٩٩٦) كاتب، وخبير نفسي أمريكي ممن ناصروا استخدام عقار الهلوسة LSD - المترجم.

وقد عالجت المؤلفة الموسيقية والمغنية شيلا شاندرا Sheila Chandra (ولدت عام ١٩٦٥)، تأثيرات متنوعة من الشرق والغرب بذكاء وحساسية. وقد تلقت تدريبات فى الموسيقى الغربية والهندية، والتحقت فى الثمانينيات بفرقة ستيف كو Steve coo ومارتن سميث Martin Smith لتكوين فرقة ابتكارية من منطلق الانصهار بين الشرق والغرب تحت اسم "مونسون Monsoon " (انظر سيلك Silk، 1991). وفى الأغنية الرائعة "وحيدة إلى أبعد حد/ عيون/ محيط Ever Solonely/ Eyes/ Ocean" من الألبوم بعنوان "تسيج أصوات أسلافى Weaving My Ancestor's Voices"، وضعت أشعارها الغنائية الإنجليزية على أنغام ألحان الراجا، مع قرار مستمر Drone، ومؤالف إلكترونى Synthesizer، وفى أغنيتها "التحدث باللغات Speaking in Tongues (١، ٢) من نفس الألبوم، قامت بتطويع أنماط إيقاعية هندية على الطبلة مع لهجة هندية سريعة للغاية بمهارة شديدة وأصالة، حيث انتقلت من السولوكاتو Solukattu التقليدية إلى نوع من الهمسات، والطقطقة clicks، فى رطانة بربرية غير مفهومة Gibberish. وفى عمل آخر أخرجته حديثا، ركزت شاندرا على الخصائص الفريدة لصوتها على خلفية من قرارات مستمرة إلكترونية وصوتية Acomstic and Electronic Drones، وأخذت ترتاد مؤالفة عالم التقاليد الصوتية الصناعية من الجزر البريطانية، وإسبانيا وشمال إفريقيا، والهند. وفى جنوب الهند يعتبر مؤلف الموسيقى التصويرية فى السينما، والملحن أيضا "إلياراجا Ilaiyaraja" نجما فوق العادة أيضا (شكل ٦-١٦). وقد ولد فى إحدى

القرى عام ١٩٤٣ لأسرة فقيرة من قاع المجتمع، ترك المدرسة الثانوية ليلتحق بإحدى الفرق الموسيقية كونها أخاً غير شقيق له لتقديم عروض تسلية فى المحافل السياسية والمهرجانات. ثم توجه إلى تشيناى بحثاً عن كيان موسيقى، وهناك تتلمذ على يد "المعلم" دانـاراج **Danaraj**، وكان مؤلفاً موسيقياً لأحد أستوديوهات الأفلام الكبيرة. ولم يعلمه ذلك المعلم غريب الأطوار مهارات كتابة الأغانى والموسيقى التصويرية للسينما فقط، بل لقنه أيضا أسرار الموسيقى الكارناتية، والتدوين طبقاً لقواعد الموسيقى الغربية، والهارمونى، وأطلعه على موسيقى باخ، وموتسارت وبيتهوفن. وفى نفس الوقت كان إليار اجا يعزف الجيتار بنفسه فى أوركسترات الأستوديو. وقام فى أوقات فراغه بإعادة نظم أغانى بوب للبيتلز، وبول سيمون **Paul Simon**، وآخرين. وقد جاءت انطلاقة إليراجا فى عام ١٩٧٦ عندما كلف بكتابة أغانٍ وموسيقى تصويرية لفيلم "أنا كيلى **Annakili**" (الببغاء أنام **Annam**). وعلى النقيض من "الكلاسيكيات الخفيفة **Classical Lite**" الأغانى الشائعة على أيامه، نجده قد وضع لحنا رئيسيا ريفيا للفيلم كان كرجع الصدى **Echoed** لألحان ريفية من جنوب الهند مع ميلوديات تعضدها إيقاعات ريفية نشطة من خلال أوركسترا تم حشده بآلات شعبية. وقد اكتسحت موسيقاه ذات الجذور الفولكلورية ونبرتها الصوتية المتذبذبة، الإقليم كله، وهى تدوى من خلال الراديو، ومن خلال مكبرات الصوت الموضوعة فى الأسواق، حيث كانت تثير إعجاب الرجال والنساء والأطفال من جميع الطبقات، أغنياء وفقراء... سائقى تاكسيات، وعتالين **coolies**، فلاحين، ومثقفين...



شكل (٦-١٦)

صورة لرأس المؤلف الموسيقى إليراجا **Illaiyraga** أفيشا لفيلم كاداجاتام-كارى **Kadagatam-Kali** (فتاة كاداجاتام)، وكاداجاتام هو نوع من الفولكلور الهندى تقوم فيه راقصة بوضع جرة من الفخار على رأسها وتعمل على اتزانها فى أثناء الرقص.

وفى السنوات التالية، كتب إليراجا أغانى وموسيقى تصويرية لأكثر من سبعمائة فيلم، ووصلت به شهرته إلى أن يوضع اسمه قبل نجوم السينما فى الأفيشات. وفى مؤلفه المسمى"قابلت باخ فى منزلى " **I Met Bach at My House**"، يشير إليراجا إلى السهولة التى تمكنه أن ينتقل بها بين الشرق والغرب. فبعد مقطع ألابانا موجز فى أسلوب الموسيقى الكارناتية، يدخل أوركسترا وترى ليعزف نظما **Arrangement** لمقدمة **Prelude** باخ (من

البارتيتا Partita الثالثة للفيولينا[1]). وتدخل الفيولينا المنفردة مــرة أخــرى، وتسرى فى خفة ورشاقة بين النسيج الكونترا بونطى مثلما يفعــل العــازف المنفرد فى الكونشر جروسو Concerto Grosso[2] لعصر الباروك، إلا أن صوت الفيولينا، والأسلوب، والتنغيم Intonation، والزخــارف ذو طــابع هندى جنوبى خالص.

وكلما استمر الموسيقيون الهنود-كلاسيكيون وشــعبيون فــى تمثــل واستلهام مختلف أنواع الموسيقى من جميع أنحاء العــالم حــولهم، وكلمــا استمرت التقاليد الموسيقية العالمية سارية وفى المتناول آنيا، فربما تواصــل التقاليد القديمة للموسيقى الهندية الكلاسيكية شمالاً وجنوبــا، هيندوســتانية، وكارناتية، العثور على أصداء وانعكاسات، وتفــسيرات واســتجابات فــى موسيقى الحضارة الغربية.

WWW Book Companio Website

ستجد اختبارات تعليمية ووصلات للشبكة الدولية "الإنترنت" : وما هو أكثر فى موقــع Book Companion Website لكتابنــا هــذا Worlds of Music ـــ الطبعة الخامسة متوافرة

Academie cengage.com/music/titon/world..

---

(١) الباتيتا Partita: فى الأصل مصطلح استخدم فى القرنين ١٧، ١٨ إشارة إلى مؤلف آلى Instrumental يحتوى على عدة رقصات تعزف متتابعة، وقد تطور فيما بعد ليحمل اسم المتتابعة Suite. أما هنا فيشير المؤلف إلى واحدة البارتيتات السيتة التى كتبها باخ لآلة فيولينا منفردة فيما بين الأعوام (١٧٠٣- ١٧٢٠) وهى من شوامخ الأعمال الموسيقية فى الغرب - المترجم.

(٢) الكونشر توجروسو Concererto Grosso: مؤلف أوركسترالى شاع فى القرنين ١٧، ١٨ قد يظهر فيه تفاعل بين مجموعة آلات صغيرة تسمى الكونشيرتينو Concertino ومجموعة كبيرة يطلق عليها الريبينو Ripino، وهو غير الكونشرتور الحديث الذى يظهر التعارض بين الآلة الفردية وبين الأوركسترا.

الفصل السابع

آسيا/الموسيقى فى إندونيسيا

ر. أندرسون سوتون R. Andersson Sutton

إندونيسيا دولة ذات تنوع ثقافى مذهل، وما من تنوع أكثر إثارة للدهشة، مما يحدث الموسيقى وما يتصل بها من فنون أدائية، من تلك الأنشطة المنتشرة بين ربوع جذرها التى تعد بالآلاف. وفيما مضى، كانت تعرف باسم جزر الهند الشرقية الهولندية **Dutch East Indies**، أما الآن فهى واحدة من كثير من الدول الحديثة التى تكونت حدودها خلال قرنين من الهيمنة الاستعمارية الأوروبية، حيث كانت هناك لغات متباينة، وفنون، وأنظمة عقائدية ومفاهيم للعالم تحت سيطرة حاكم مفرد. ولقد كان تبنى لغة قومية للدولة فى أوائل القرن العشرين، خطوة حاسمة فى بناء وحدة ضرورية لنجاح ثورة ضد الهولنديين (١٩٤٥-١٩٤٩). واليوم نجد أن هناك ثقافة شعبية شاملة فى إندونيسيا تشارك فى تنمية الإحساس بالوحدة القومية، وبخاصة بين جيل الشباب. إلا أن النزاعات والمشاحنات التى وقعت أخيرا بين المجموعات العرقية، احتلت اهتمامات دولية بما يدور فى إندونيسيا مع نهاية الألفية، قد مثلت تحديا لهذا الإحساس بالوحدة. والواقع أنه، رغم إمكانية تعريف وتحديد بعض الملامح الثقافية العامة، بما فيها الموسيقية، التى يتقاسمها الكثيرون فى إندونيسيا، نجد أن هناك مشكلة تواجهنا إذا ما أردنا الكلام عن ثقافة "إندونيسية". فما زال التنوع الإقليمى يفصح بوضوح عن وجوده.

واللغة الأولى لمعظم الإندونسيين ليست هي اللغة القومية (الإندونيسية)، إلا أنها واحدة من بين أكثر من مائتى لغة منفصلة، والتى نجدها منتشرة فى أرجاء هذا الأرخبيل المترامى الأطراف، وعلاوة على ذلك، فعلى الرغم من أن موسيقى البوب **Pop** الإندونيسيية تلقى قبولا وانتشارا بين قطاع عريض، وكثير من نجوم الغرب من أمثال بيونسيه **Beyonce**(١) وجوستين تيمبرليك **Justin Timberlake**(٢) يتمتعون بشهرة كبيرة بين جماهير إندونيسية غفيرة، فإن الناس هناك يعرفون أيضا تقاليد موسيقاهم الإقليمية الشعبية. وفى إندونيسيا توجد أنواع كثيرة من الموسيقى جنبا إلى جنب فى تعدد متشابك ومركب يعكس كلا من التنوع الموجود فى القطاع السكانى القومى، والنزعة التقبلية **Receptiveness** عند هؤلاء السكان لقرون من المؤثرات الخارجية. ومن ثم، فإندونيسيا هى الوطن الحق لعوالم من الموسيقى **Worlds of Music**.

ما الانطباع الأول الذى يتركه لديك هذا البلد؟ وقد تصل جاكارتا **Jakarte** (جه-كار-تاه **Jah-Kar-tah**) العاصمة، مدينة حاضرة "ميتروبوليس **Metropolis**" يقطنها أكثر من عشرة ملايين نسمة، منهم من هو على درجة فاحشة من الثراء، وغالبيتهم من الفقراء. وتقع جاركارتا بالقرب من الطرف الغربى للساحل الشمالى لجاوة. **Java**، أكثر الجزر الإندونيسية ازدحاما (رغم أنها ليست أكبرها). (انظر الخريطة على الصفحة

---

(١) بيونسيه جيزيل نوليس **Beyonce Giselle Knowles** (١٩٨١-): مغنية وممثلة وعارضة أزياء أمريكية-حققت نجاحا وشهرة مهولة فى العقد الأخير-من أصل أفروأمريكي-المترجم.

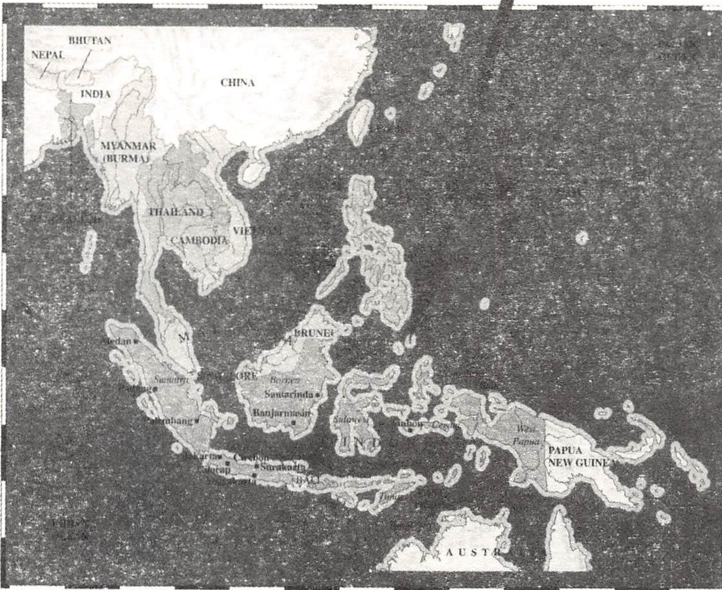
(٢) جوستين راندال تيمبرليك **Justin Randall Timberlake** (١٩٨١-): مغن وممثل أمريكى. حقق شهرة واسعة-المترجم.

التالية). ولا يتحقق المزيج الإندونيسى متعدد الثقافات مع الحضارة الغربية على أكمل وجه، فى أى مكان أكثر منه فى تلك المدينة الفريدة. فهناك تتردد أنواع عديدة من الموسيقى. وهناك نواد ليلية على الطراز الغربى، وبارات الكاراوكى Karaoke Bars[1]، وتسهر صالات الديسكو حتى الساعات الأولى من الصباح. وتصاحب موسيقى الجاميلان Gamelan (جاه-مو-لان gah-muh-lahn) الجاوية عروض الماء المعروفة باسم مسرح "وايانج أورانج Wayang Orang" (واه-يانج-أوه-رانج Wah-yang oh-rang)، وهى درامات راقصة زاخرة بالأحداث من وسط جاوة. وقد تتعرف فى طريقك على فرق جاكارتا الخاصة والمعروفة بـال جامبانج-كرومونج Gambang-Kromong (جاخ-بانج كرو-مونج Gahm-Bangkroh-Mong؛ فرقة إيقاع صغيرة)، وربما أيضا فرقة من بالى Bali، أو سومطرة Sumatra، أو أى جزر أخرى، وهى تعرض فنونها فى المركز القومى للفنون "تامان إسماعيل مرزوقى Taman Ismael Marzuki"، أو فى الساحة الإندونيسية الثقافية Indonesian Central Park "تامان مينى Taman Mini". وعندما تبدأ فى شق طريقك حول المدينة بتاكسى أو أوتوبيس، أو "بالتوك توك" الإندونيسى ذى العجلات الثلاث ويعرف باسم "باجاج Bajaj"، فقد تنال الأطعمة الحريفة إعجابك. وما من شك أنك ستكتسب حسا بثقافات إندونيسية عديدة، فى أثناء تجوالك فى تلك المدينة الكبرى. وكثير مما تصادفه، سيكون له وجود راسخ فى مختلف الأقاليم التى له فيها جذور.

---

(١) ملهى ليلى يغنى فيه الهواة مع موسيقى مسجلة، وقد تعرض نصوص الأغانى على شاشة مع الغناء، وهو أسلوب شاع فى اليابان والفيلبين منذ السبعينيات، وكثيرا ما يتم هجاء الكلمة على سبيل الخطأ كاريوكى Karaoke. ويستخدم اللفظ أيضا بين مهندسى الصوت بمعنى تراك خال Empty Track-المترجم.


CANADA
UNITED STATES
RUSSIA
CHINA
INDIA
BRAZIL
AUSTRALIA
ANTARCTICA


BHUTAN
NEPAL
INDIA
CHINA
MYANMAR
(BURMA)
THAILAND
CAMBODIA
BRUNEI
Medan
Samarinda
Banjarmasin
Sulawesi
West
Papua
PAPUA
NEW GUINEA
Surakarta
BALI

جاوه الوسطى

جاوة جزيرة تبلغ مساحتها أقل قليلا من ٥٠٠٠٠ كيلو متر مربع وهى تقارب مساحة نيويورك. يقطنها أكثر من ١٠٠ مليون نسمة، ولذا فهى واحدة من أكثر مناطق العالم كثافة سكانية. (يبلغ التعداد الكلى لإندونيسيا ٢٢٠ مليون نسمة). وتحتل أكبر الجماعات العرقية ثلثى الأجزاء الشرقية والوسطى من الجزيرة، وهم الجاويون **Javanese**، ويبلغ تعدادهم ٧٥ مليونا ويتقاسمون اللغة والسمات الثقافية الأخرى، بما فيها الموسيقى، رغم وجود بعض الاختلافات المحلية. ففى سوندا **Sunda**، الثلث الغربى من الجزيرة، يعيش السونديون **Sundanese**، بما لديهم من فنون ولغة مميزة تختلف عما لأهل جاوة. ورغم كثافة أعداد السكان، فقد ظلت جاوة مجتمعا زراعيا، تسود فيه زراعات الأرز التى تتطلب مياه وهى مصدر الرزق الرئيسى. وعلى الرغم من أن معظم الجاويين يعترفون بأنهم مسلمون، فإن الأقلية منهم هى التى تمارس الشعائر الدينية. وهناك الكثيرون ينتمون إلى عقيدة تمزج بين الهندوسية والبوذية (وقد وفدت إلى جاوة منذ ألف سنة مضت) وأيضا مع ما يراه معظم الباحثين أنه اعتقاد أقدم من ذلك فى الأرواح الخيرة والعابثة المرتبطة بعبادة الأسلاف أو تبجيلهم[1]. وغالبا ما يشار إلى تلك النظرة العالمية التى تتبنى عدة عقائد فى وقت واحد باسم "كيجاوين **Kejawen**" وهى كلمة تعنى حرفيا جاوى **Javanese**، أو جاوية **Javaneseness**، وذلك مصطلح يشير إلى أهميته فى المفهوم الذاتى الجاوى. ورغم ذلك، فمنذ منتصف ثمانينيات

(١) انظر ثقافة الإيواى **Ewe** – الفصل الثالث – المترجم.

القرن الماضى، نجد أن الجاويين قد تبنوا مفهوما عقائديا أقل توفيقية **Less Syncratic** ، وأكثر التزاما بالإسلام القويم **Orthodox Islam**.

يستغرق الطريق من جاكارتا إلى مدينة يوجياكارتا **Yogyakarta** بالقطار أو الأوتوبيس اثنتى عشرة ساعة، حيث يشق حقولا تتلألأ بزراعات الأرز المغمورة بالمياه، على سهول مترامية بين جبال بركانية تنحدر فى رشاقة. وغالبا ما يختصر اسم يوجياكارتا إلى يوجيا **Yogy** وينطق يوج-جاه **Jog-Jah**. ويوجيا تلك هى واحدة من مدينتين كانتا مقرا للبلاط فى قلب جاوة. والمدينة الأخرى تبعد حوالى أربعين ميلا إلى الشمال الشرقى، وهى سوراكارتا **Surakata** (سوو-راح-كار-تاه **Soo-Rah-Kar-Tah**، أو سو-رو-كار-تو **Soo-Raw-Kar-Taw**، وعادة ما تدعى سولو **Solo**). وكثير من الجاويين يعتبرون هاتين المدينتين مراكز ثقافية، حيث ازدهرت موسيقى الجاميلان **Gamelan music** وما يرتبط بها من فنون أدائية فى أقوى صيغها وأكثرها صقلا، ويتعارض ذلك التطوير الذى حدث فى البلاط مع الأساليب الأكثر خشونة التى ارتبطت بالقرى والمناطق البعيدة.

ويوجيا مدينة آخذه فى التمدد يقطنها حوالى ٥٠٠٠٠٠ نسمة. وبها عديد من المجمعات الخدمية متعددة الطوابق **Malls** والفنادق. إلا أن المبانى الأخرى التى يتعدى ارتفاعها أكثر من طابقين قليلة نوعا ما. وبغض النظر عن عدة شوارع رئيسية تصطف على جانبيها المحلات التى تومض منها مختلف أضواء النيون وتدوى فيها الموسيقى الشعبية، نجد أن يوجيا تشبه من وجوه كثيرة تجمعا كثيفا من القرى. على الرغم من أن فى مركزها واحدا

من البلاطين الملكيين الرئيسيين لجاوة، المقر الرسمى للسلطان العاشر (معالى هامينجكو بوانا العاشر **His Highness Hamengku Buwana**؛ هاه-موهنج-كوو-بو-واو-ناو **Han-Muhng-Koo Bu-Waw-Naw**) وعلى خلاف أى قصر فى الغرب أو بلاط، نجد أنه عبارة عن مجمع من أبنية صغيرة واضحة مفتوحة تناسب الطقس الاستوائى، وهو لم يكن مصمما فقط من أجل الراحة، بل ارتبط بمعانٍ روحية تأملية بصفته رمزا أرضيا للكون **Macrocosmos** فى انتظامه. والبلاط مقر له، يصطبغ بالقوى الإلهية، كما كان الملوك الهنود-الجاويون منذ قرون عديدة مضت.

وفى كثير من تلك الأجنحة تستقر فرق جاميلان البلاط. وبعضها يرجع تاريخه إلى قرون عديدة، وهى لا تعزف إلا فى مناسبات طقسية نادرة، بينما نجد فرقا أخرى قد أنشئت حديثا، وكثيرا ما تستخدم. ومثلها مثل الكنوز الموروثة التى تخص البلاط، هناك اعتقاد بأن معظم تلك المجموعات من الآلات الموسيقية بها مضامين تحتوى على قوى خاصة وينظر إليها بالتبجيل والاحترام وتقدم لها القرابين. وفى القصر أيضا هناك عديد من الدمى **Puppets** المشكلة بالحفر بعناية مع طلائها من جلود جاموس الماء **Water Buffalo Hide** وتدعى "وايانج كوليت" (واه-يانج-كوو-ليت **Wah-Yang Koo- Lit**). وتستخدم تلك الدمى فى عروض ليلية فى سياق مسرحيات ترفيهية من نوع خيال الظل **Shadow plays** إلا أنها ذات مضمون ثقافى عال. وفى تلك القصور كانت تجرى بانتظام تدريبات الرقص الجاوى الكلاسيكى، مع مصاحبة من موسيقى الجاميلان، وذلك للمناسبات الخاصة فى البلاط.

وعلى الرغم من أن البلاط لا يزال يعتبر حتى الآن مركزا ثقافيا، فإنه لم يعد الآن كما كان نشطا فى سابق عهده قبل الحرب العالمية الثانية (وقـد احتل اليابانيون إندونيسيا خلال تلك الحرب). وكثيـر مـن أنـشطة فنـون الجاميلان التقليدية كانت تجرى خارج البلاط برعاية أشخاص، كما ترعاهـا مؤسسات حديثة مثل محطة الإذاعة القومية، والمدارس العامة والكليات. وفى الريف، الذى اعتبر طويلا مصدرا للوحى لفنون البلاط الأكثر صقلا، تظـل الأنشطة الموسيقية المتنوعة وما يلحق بها من فنون أدائيـة تلعـب دورهـا الحيوى فى الحياة الجاوية.

الجاميلان Gamelan

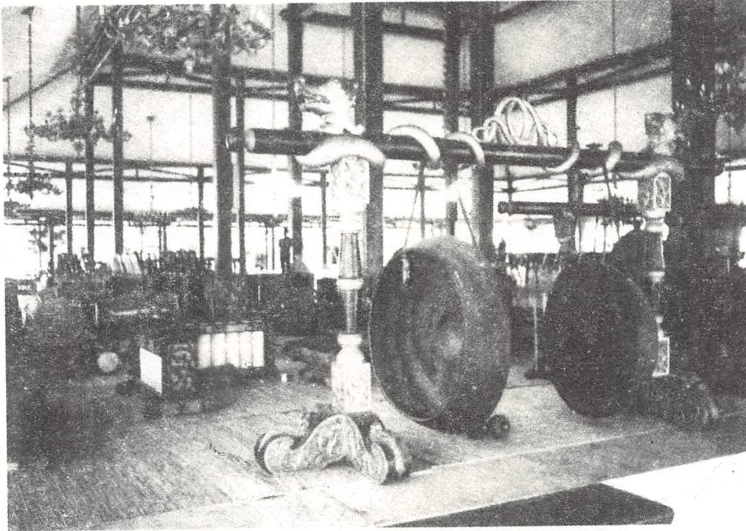
تشير كلمة جاميلان إلى مجموعة من الآلات الموسيقية تجمعها دوزنة **Tuning** واحدة وغالبا ما تضم أيضا أعمال الطـلاء والنقـوش والحليـات المحفورة عليها. ومعظم الجاميلان تتكون من عدة أنواع من الشرائح المعدنية (تماثل تقريبا آلة الفيبرافون **Vibraphone** الغربية) وآلات الجـونج **Gongs** المضبوطة ذات المقبض. وكلمة جونج واحدة من كلمات إنجليزية قليلة مشتقة من اللغة الإندونيسية (وهناك كلمتان أخريان وهما كيتشب **Ketchup**، وآموك **Amok**). وفى الإنجليزية قد تشير كلمة جونج إلى أى نوع من أنـواع آلات النقر الإيقاعية **Percussion**، التى تتركز ذبذبات أصواتها فى مركز الآلـة، بدلا عن الحرف، كالجرس. وفى لغة جاوة، تشير بصفة خاصة إلى جـونج (قرص جرسى) معلق وأكبر حجمـا لـه صـرة **(Knobbed Gong) Boss**

(انظر شكل ٧-١) فى فرق الجاميلان. ولفظ جونج هذا عضو فى عائلة من الكلمات ترتبط بالضخامة، والعظمة، والفخامة فمقطع أجونج Agong يعنى عظيمًا أو ملوكًا، كما تعنى كلمة آجينج Ageng كبيرًا أو ضخمًا، وكلمة جونونج Gunung جبل. وإلى جانب الجونج والآلات المعدنية الأخرى، نجد أن فرقة الجاميلان يكون لديها فى العادة طبلة واحدة على الأقل وقد تضم أنواعا أخرى من الآلات: آلات نفخ خشبية، ووتريات، وآلات إيقاع خشبية (إكسلفونات).

وتتكون بعض فرق الجاميلان الاحتفالية القديمة من مجرد عدة أقراص جونج بمقابض وطبلة واحدة أو اثنتين. أما الجاميلان الأكثر شيوعا فى وسط جاوة اليوم فيضم مجموعة ضخمة، تشمل آلات تتراوح من أقراص ضخمة ذات أصوات عميقة قد يبلغ قطرها ثلاثة أقدام، مع مجموعة أجراس جونج Gong-Chimes وآلات الشرائح المعدنية، وينضم إليها ثلاث طبول، وعدة فلوتات من الخيزران، وسيتارات Zither، وإكسلفونات، مع ربابتين (من ذات الوترين).

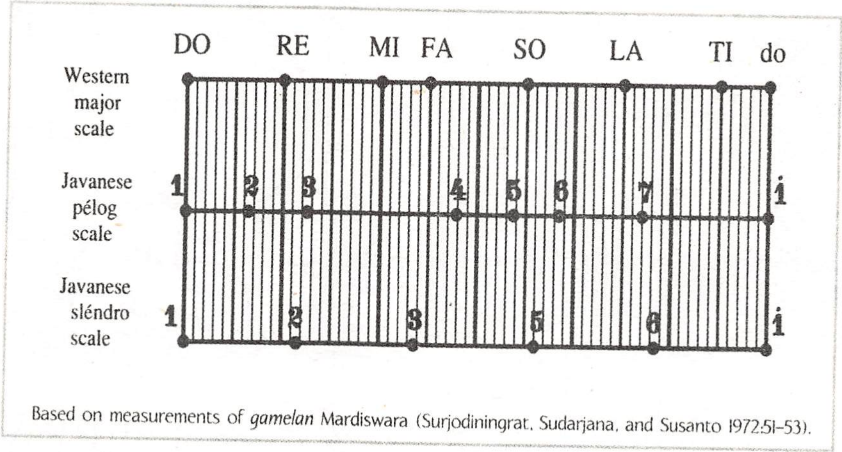
ويتم ضبط الآلات الموجودة فى فرق الجاميلان الحالية طبقا لواحد أو اثنين من أنظمة السلالم الموسيقية وهى: السليندرو Slendro (سلين-درو Slayn-Dro)، وهو سلم مكون من خمس نغمات بينها مسافات متساوية تقريبا، وعادة ما يدون بأرقام ١، ٢، ٣، ٥، ٦، (رقم ٤)، والبيلوج Pelog (بي-لوج Pay-Log)، وهو سلم من سبع نغمات به مسافات كبيرة وصغيرة، ويدون فى العادة بأرقام ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧. وبعض أنواع الجاميلان

تكون فى سلم السلندرو كلية، وأخرى فى سلم البيلـوج، إلا أن كثيـرًا منهـا يضاعف المجاميع، لتضم طقما كاملا من الآلات لكل نظام. ولا يمكن للبيانو الغربى أن يكرر أيًا من تلك الأنظمة السلمية وتبين المدونـة المعدلـة ٧-١ السلم الغربى الكبير **Western major scale**، الذى يتكون من مسافات النغمة الكاملة **Whole tone**، ونصف النغمة **Half tone**، وتمثلها المفـاتيح الثمانيـة البيضاء على البيانو بدءا من دو **C**، فى مقارنة مـع مـسافات عينـة لـسلم سليندرو **Slendro** وآخر بيلوج **Pelog** (وتلك سلالم ليـست قياسـية، كمـا سأشرح فيما بعد).



شكل (٧-١)

جاميلان كاى **Gamelan Kai** كـانيوت ميـسيم **Kanyut Mesem** (محاولة للابتسام **Tempted to smile**) فى قـصر مانجكونيجـاران **Mangkunegaran** . سـورااكارتا **Surakarta**. وسط جاوة. فى مقدمة الصورة جونج أجـنج **Gong Ageng** وجونج سيم **Gong Siyem**



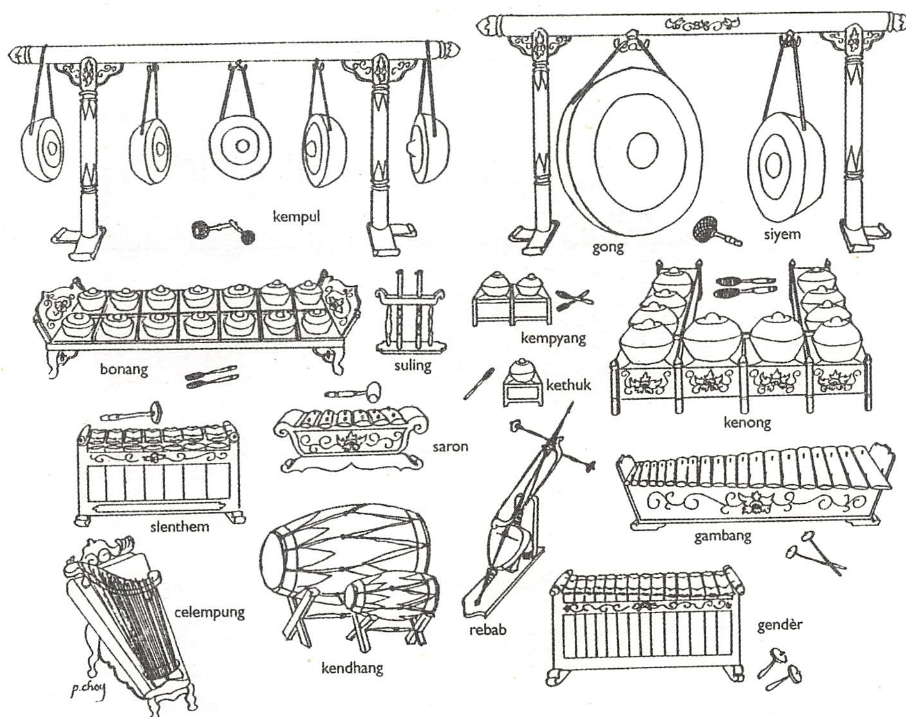
Based on measurements of *gamelan* Mardiswara (Surjodiningrat, Sudarjana, and Susanto 1972:51-53).

التدوين المعدل ٧- ١ السلم الغربى وسلم السلندرو والبيلوج

(على أساس قياسات جاميلان ماردیسوارا **Masdiswara** (سورجودينجرات **Surjodiningrat**. سودرجانا **Sudarjana**، وسوزانتو **Susanto** ١٩٧٢: ٥١ - ٥٣).

التوزيع الآلى لموسيقى الجاميلان

يتنوع التوزيع الآلى لجاميلان السليندرو ــ البيلوج الكامل تنويعا طفيفا، إلا أنه عادة ما يحتوى على كل أو معظم الآلات المذكورة فى القائمة (انظر جداول الآلات على الصفحات ٤ - ٣ ــ ٦- ٣). ومعظمها مبين فى شكل ٧-٢.



شكل (٧-٢)

الآلات الموسيقية لجاميلان جاوه الوسطى (الرسم لبيجى شوى **Peggy Choy**).

آلات الجونج ذات الصرة Knobbed Gong Instruments

*الجونج آجونج Gong Agong

(الجونج الملوكى) أكبر أنواع الجونج المعلق. ويتم تعليقه رأسيا فى إطار خشبى، وتضم فرقة الجاميلان واحدا أو اثنين منه: وعادة ما يطلق عليه جونج **Gong** فقط: ويقرع بعصا خشبية مبطنة.

*السييم Siyem (سى ـ يوم ـ See-Yuhm)

جونج معلق متوسط الحجم: وعادة ما تضم فرقة الجاميلان من واحد إلى أربعة منه.

*الكيمبل Kempul (كوم ـ بول ـ Kuhm-Pool)

أصغر أحجام الجونج المعلق، وتضم فرقة الجاميلان من اثنين إلى عشرة منه: ويتم قرعه بعصا مبطنة.

*الكينوج Kenug (كوه ـ نونج Kuh-Nong)

أكبر أنواع جونج القدور Kettle Gongs ويرتكز أفقيا على قواعد خشبية. ويبلغ عدده من اثنين إلى اثنى عشر فى فرقة الجاميلان: ويتم قرعه بعصا مبطنة.

*الكيتوك Keethuk (كوه ـ توك Kuh - Took)

جونج قدر صغير ويخصص واحد لكل سلم موسيقى ويتم قرعه بعصاه مبطنة.

*الكمبيانج Kempyang (كوم ـ توك Kuh- Took)

مجموعة من جونج القدور. مخصصة لسلالم البيلوج Pelog ويتم قرعها بعصاه مبطنة.

*بونانج بارونج Bonang (بو ـ باهنج با ـ رونج Bo-Nahng ba- (Roong

مجموعة من عشرة إلى اثنى عشر ـ أو أربعة عشر جونجًا ترتكز رأسيا على صفين متوازين من القواعد الخشبية، ولكل سلم مجموعة واحدة:

وغالبا ما تسمى بونانج **Bonang** فقط. ويتم قرعها بعصوين مبطنتين. وتشير كلمة بارونج **Barung** إلى النطاق الصوتى **Register** المتوسط أو المنخفض.

***بونانج بانيروس Bonang Panerus (با ــ نوه ــ روس Pa-Nuh-Roos)**

أصغر أعضاء عائلة البونانج: وهو مثل البونانج بارونج يمكن ضبطه على أوكتاف أعلى. واحد لكل نظام سلمى. وتشير كلمة بانيروس إلى النطاق الصوتى الأعلى.

الآلات ذات المفاتيح المعدنية Instruments Metal-Keyed

***ساورن ديمونج Saron Demung**

أكبر أعضاء عائلة السارون (ساه ــ رون **Sah-Ron) Saron Family** ويكون هناك ستة أو سبعة من المفاتيح المعدنية السميكة ترتكز على مرنان وعائى **Trough Resonator**، وعادة ما يكون هناك واحد أو اثنان منه لكل نظان سلمى: وغالبا ما يطلق عليه ببساطة ديمونج **demung** ويتم قرعه بواسطة مطرقة خشبية.

***سارون بارونج Saron Barung**

مثل السارون ديمونج إلا أنه مضبوط على أوكتاف أعلى: وعادة ما يكون هناك من اثنين إلى أربعة لكل نظام سلمى: وغالبا ما يطلق عليه سارون سارون.

***ساورن بيكينج Saron Peking**

مثل الساورن بارونج إلا أنه مضبوط على أوكتاف أعلى: وغالبا مـــا يطلق عليه بيكنج peking فقط [١].

***جيندر سلينثم Gender Slenthen (جوهن ــ ديهر سلوهن ــ توهم Guhn-Dehr-Sluhn-Tuhm)**

عبارة عن ست أو سبع شرائح معدنية رقيقة (مفاتيح Keys) معلقة بخيوط فوق مرنانات أسطوانية مصنوعة من الخيزران أو المعدن: ويستخدم واحد لكل نظان سلمي. وغالبا ما يسمى سلينثم فقط. ويقرع بقرص مبطن له يد.

***جيندر بارونج Gender Barung**

عبارة عن ثلاث عشرة أو أربع عشرة من شـــرائح معدنيـــة رقيقـــة (مفاتيح Keys) معلقة فوق المرنان: ويستخدم واحد لسلم السلندرو، واثنـــان لسلم البيلوج: (بيم Bem مع النغمات ١، ٢، ٣، ٥، ٦ لكل أوكتاف، وبارانج Barang مع النغمات ٢، ٣، ٥، ٦، ٧ لكل أوكتاف): وغالبا ما يسمى جيندر فقط: ويتم قرعة بقرصين مبطنين لهما أيدى.

***جيندر بانيروس Gender Panerus**

مثل الجيندر بارونج، إلا أنه مضبوط على أوكتاف أعلى.

---

(١) ويعرف أيضا بساورن بانيروس Bonerus، وعادة ما يعزف تنويعات على الميلوديا الأصلية ــ المترجم.

آلات ميلودية أخرى

***الجامبانج Gambang (جاهم ــ باهنج Gohm-Bahng)**

شرائح خشبية من سبعة عشر إلى ثلاثة وعشرين (مفتاحًا) ترتكز على مرنان وعائى: ويستخدم واحد منها مثل الجيندر بارونج والجيندر بانيروس؛ أما إذا كان هناك واحد فقط، فإن عملية التبديل بين المفاتيح تتيح للعازف أن يجهز آلته للبيم (بسلم ١، ٢، ٣، ٥، ٦ فى كل أوكتاف) أو للبارانج (بسلم ٢، ٣، ٥، ٦، ٧): ويتم قرعه باستخدام قرصين مبطنين.

***السيليمبونج Celempung (تشو ــ لوهم ــ بــونج Chuh-Luhm Poong)**

نوع من السيتار Zithar يرتكز على أربع أرجــل ويميــل بزوايــة حوالى ٣٠°. وله من عشرين إلى ستة وعشرين وتراً تنتظم فى عــشر إلـــى ثلاثة عشر مسارات مزدوجة (مثل جيتار به اثنا عشر وترا): ويستخدم منه واحد مع السلندرو، وواحد أو اثنين للبيلوج (قارن الجامبــانج) ويــتم غــز الأوتار بالأصابع.

***السيتر Siter (سى ــ توهى Si-Tuhr)**

سيتار أصغر حجما، يرتكز على الأرض أو على قاعدة أفقية. له مــن عشرة إلى ستة وعشرين وترا تنتظم فى مسارات مفردة أو مزدوجة double courses. يستخدم منه واحد للسلندرو. وواحــد أو اثنــان للبيلــوج (قــارن الجامبانج والسيليمبونج): يتم غز أوتاره بالأصابع.

*السولينج Suling (سى – لينج See- Leeng)

فلوت مستقيم من الخيزران، واحد للسلندرو، وواحد أو اثنان للبيلوج مستقيم.

*الرباب Rebab (روه – باب Ruh- Bab)

ربابة ذات وترين. واحدة أو اثنتين. لكل جاميلان.

الطبول

* **كيندهانج جيندهينج Kendhang Gedhing**

(كوهن – داهن – جوهن – دينج Kuhn – Dahng – Guhn - Deeng)

أكبر أنواع الطبول اليدوية: لها رأسان من الجلد، يتم ربطها في أسطوانة برميلية. تستخدم واحدة لكل جاميلان.

* **كيندهانج سيبلون Kendhang Ciblon**

طبلة يدوية متوسطة الحجم: مثل الكيندهانج جيندهنج: غالبا ما يطلق عليها سيبلون فقط: واحدة لكل جاميلان.

* **كيندهانج كيتيبونج Kendhang Ketipung**

أصغر أنواع الطبول اليدوية حجما، وغالبا ما يطلق عليها اسم كيتيبونج فقط، واحدة لكل جاميلان.

* بيدهونج Bedhung

طبلة يتم قرعها بعصا طويلة، لها رأسان من الجلد يلتصقان على أسطوانة. واحدة لكل جاميلان.

والملاحظ أنه ليس هناك تنظيم قياسي standard لتلك الآلات فى أثناء الأداء من ناحية المكان، فيما عدا أنها دائما ما توضع على زوايا قائمة مع بعضها البعض، مما يعكس اهتمام الجاويين بالجهات الأصلية (انظر شكل ٧-٣). وبوجه عام، تكون آلات الجونج الأكبر حجما فى الخلف، بينما توضع عائلة الساروت أمامها مباشرة، وتكون طبول الكيندهانج فى المنتصف. وتعكس أوضاع الآلات مدى ارتفاع أصواتهن النسبى ووظائفهن فى أداء المقطوعات، وهو ما سنناقشه فيما بعد.

وعادة ما تتكامل آلات الجاميلان مع المغنين أنفسهم: وهم عبارة عن كورس رجالى صغير (يسمى جيرونج Gérong) ومغنيات منفردات Soloists (بيسندهن Pesindhen). ولجاوه تقاليد مطورة للغاية فى الموسيقى الغنائية دون اصطحاب، وتعمل كأداة رئيسية لدفع الشعر الجاوى قدما. وعلى الرغم من أن الجاويين قد سجلوا شعرهم الغنائى من خلال عدة أنظمة للكتابة على مدى آلاف السنين، فإن تلك الأشعار تغنى فى العادة بدلاً عن تلاوتها فى صوت خافت أو صوت عال. وحتى الخطابات المهمة التى يتبادلها النبلاء، كانت حتى القرن العشرين، تؤلف فى صورة أشعار ويتم تداولها كأغانٍ. ورغم أن النظام البريدى قد ألغى تلك العادات، فإن الموسيقى الغنائية، سواء مع اصطحاب من الجاميلان، أو دون اصطحاب، ما زالت تتمتع بشعبية ضخمة فى جاوة اليوم.



شكل (٧-٣)

أعضاء فرقة بوجانجا لاراس كاراوتيان **Pujangga Laras Karawitan** فى أثناء أدائها فى حفل زفاف فى إروموكو **Eromoko**. وونوجيرى **Wonogiri** وسط جاوه ٣٠ أغسطس ٢٠٠٦

وتتعكس العلاقة بين الاتجاهات الغنائية والآلية فى موسيقى الجاميلان الحالية فى جاوة، فى مجموعتين رئيسيتين للآلات: "ذات الأصوات الصاخبة **Loud Playing**"،وذات الأصوات اللينة الهادئة **Soft Playing**" وتوحى الشواهد التاريخية أن هاتين المجموعتين كانتا مجموعات منفصلة ولم تتحد مع بعضها سوى حديثا منذ القرن السادس عشر أو أوائل القرن السابع عشر. وعندما كانت مجموعات العزف الصاخب تصاحب المهرجانات، والمواكب، والمناسبات الصاخبة الأخرى التى تجرى فى الهواء الطلق، فإنها تلتزم تماما بالآلات فقط. أما المجموعات ذات العزف الهادئ، فكانت تصاحب التجمعات

الأكثر فى العادة، وغالبا ما تكون تجمعات احتفالية فى الهواء الطلق، وتتضمن الغناء أيضا. وحتى اليوم، فإن أسلوب الأداء يميز تلك التجمعات.

وفى أسلوب العزف الصاخب، لا يتم استخدام سوى الطبول وآلات معدنية أكثر صخبا (انظر العمود الأيسر فى الجدول ٧-١). وفى أسلوب العزف الهادئ، فإن تلك الآلات، أو معظمها، تؤدى أدوارها مع الأصوات الغنائية فى نعومة وهدوء كما هو موضح فى العمود الأيمن من نفس الجدول.

جدول رقم ٧-١ مجموعتا الآلات الموسيقية للجاميلان

آلات العزف الصاخب	آلات العزف الهادئ
جونج آجينج	جيندر بارونج
سييم	جيندر بانيروس
كمبول	جامبانج
كينونج	سيلبمبونج
كيتهوك	سيتار
كيمبيانج	سولينج
عائلة البونانج	ربابة
عائلة الساروف	
عائلة الكينهانج	
بيدهوج	

إنشاء الجاميلان

البرونز **Bronze** هو المعدن المفضل لصانع آلات الجاميلان، لمتانته وقدرته على التحمل، إلى جانب ثراء جرسه الصوتي وحلاوته. كما يستخدم النحاس الأصفر **Brass** والحديد أيضا، خصوصًا فى المناطق الريفية، وهما أرخص كثيرا من البرونز ويسهل ضبط الآلات المصنعة منهما إلا أنهما أقل فى رنينهما (الصوت الجهورى **Sonorous**). وآلات الجاميلان البرونز لا يجرى صبها (سباكة **Cast**) بل تصنع بالطرق **Forged** (حدادة) من خلال سلسلة من العمليات المعقدة. وعلى الرغم من أن عامل المعادن فى كثير من المجتمعات يحتل مكانا متواضعا، فإنه فى جاوة يتمتع بمكانة كبيرة طبقا للتقاليد. فتصنيع الآلات من البرونز بالحدادة لا يتطلب فقط مهارة عالية، بل إنه يتضمن أيضا مضامين ودلالات تأملية استبطانية **Mystical** – ويسود هناك اعتقاد أن من يعمل فى المعادن، ويحول النحاس المصهور مع القصدير (المعدنان اللذان يكونان سبيكة البرونز) إلى آلات تخرج أصواتًا، فإنه يتعرض بصفة خاصة إلى قوى خطيرة فى عالم الأرواح. ولهذا السبب نجد الحدادين يقومون بتجهيزات طقسية وقد تتلبسهم شخصيات أسطورية فى أثناء عملية الحدادة والطرق. ويتحول رئيس الحدادين طقسيا إلى "بانجى **Panji**"، وهو بطل جاوى أسطورى قوى. كما يتحول صبيان الحداد إلى عائلة وخدم لبانجى (انظر بيكر**Becker 1988**، كونست ١٩٧٣: ١٣٨).

وقد تتطلب أكبر آلات الجونج شهرا من العمل الشاق وحمولة شاحنة من الفحم اللازم لإيقاد النيران اللازمة لصهر المعدن. ولا يقوم الحداد بعمله

إلا بعد القيام بطقوس مناسبة تشمل تأملات وأدعية وصياما، وتجهيز قـرابين لصناعة جونج كبير. وتتم معالجة البرونز بالطرق وإعـادة التـسخين عـدة مرات حتى تنتهى عملية تشكيله على هيئة جونج كبير بـصرة. وقـد يبلـغ مقاس قطره أكثر من ثلاثة أقدام. وإذا ما حـدث أى خطـأ فـى ضـربات المطارق، وقد يسبب ذلك شرخا فى جسم الجونج، ويجب فـى تلـك الحالـة إعادة العملية برمتها.



شكل (٧-٤)

موسيقيون يعزفون نوعا من الجاميلان يدعى كيا كـانيوت ميزيم **Kya Kanyut Mèsem** – فى قصر مانجونيجـاران **Mangkunegaran** – سـوراكارتا **Surakarta** – وسـط جاوة فى الأمامية من الصورة سارون وكيمبل، وجونج إلى اليسار، وإلى اليمين سارون بيكنج وبوتانج.

هوية الجاميلان Gamelan Identity

غالبا ما تقدم موسيقى الجاميلان، خصوصًا عندما تكون من خلال مجموعة ممتازة، من آلة أو اثنتين جونج كبيرتين من البرونز، فى جو يسوده احترام عميق، ويتخذ صفة الطقس الدينى، مع تقديم العطايا فى أمسيات الخميس (بداية اليوم المقدس لدى المسلمين).

وحديثا بدأ موسيقيو الجاميلان فى المزاوجة بين الضبط الدقيق **Precise Tuning** للآلات والتصميمات الزخرفية، فقد أصبحت كل موسيقى جاميلان تشكل مجموعة منفردة، حيث قد تبدو آلاتها وأصواتها نشازا ضمن مجموعة أخرى. ومن قبل كان ممنوعا حتى محاولة استنساخ ضبط وتصميم لأى آلة من آلات جاميلان القصور، حيث كانت تحفظ خصيصا للحاكم وترتبط ارتباطا مباشرا بسلطاته.

ولا ينبع التنوع فى عملية ضبط (دوزنة) آلات الجاميلان بالتأكيد من إحساس عرضى بالدرجة الموسيقية **Pitch** بين الموسيقيين الجاويين وصانعى الجاميلان، بل على العكس، فهم يوجهون عناية كبيرة لإعادة ضبط آلاتهم من حين لآخر وصولا لنوع من الدوزنة يرضيهم — وهى دوزنة يرون أنها تناسب الحالة الفيزيائية للآلات وذوق صاحب الآلة. وعلى سبيل المثال، فقد قضيت شهرًا مع أحد ضابطى الآلات، واثنين من مساعديه، وأحد خبراء الموسيقى وهم يحاولون الوصول تدريجيا إلى اتفاق جماعى حول ضبط مقبول، وعندئذ قاموا بتغيير ضبط كثير من آلات الجونج البرونز وآلات

الشرائح المعدنية، وذلك من خلال عملية ممتدة مـــن الطـــرق **Hammering** والبرادة **Filing** ـــ وكلها كانت تتم يدويا. والبرونز لديه خاصية لافتة للنظر، حيث يمكنه تغيير ضبطه خلال عدة سنوات بعد عملية تشكيله بالطرق، وتبدو أكثر صقلا على مدار السنوات الثلاثين التالية، حتى يستقر أخيرا على ضبط معين. وقد يبدو أن غياب أى ضبط معيارى قد يؤدى إلى نوع من الفوضى الموسيقية، إلا أن تأثيرها الحقيقى يكون بسيطاً.

. السياقات الأدائية للجاميلان

رغم التغييرات التى شكلتها المؤسسات الحديثة فى ســياقاتَ صـــناعة الموسيقى، والطرق التى يتم استيعاب الموسيقى بها، ســـنجد أن الموســـيقى الجاوية ترتبط على نحو أكثر قربا مع الفنون الأدائية الأخرى، كما أنها أكثر ارتباطا وحميمية مع مظاهر الحياة الأخرى من فنـــون الغـــرب. وحفـــلات موسيقى الجاميلان، بما لها من جمهور يجلس فى هدوء وقد أصاخ الـــسمع للموسيقى بانتباه تام، فقد أخذت فى الظهور حديثا، وغالبا ما تقـــدم أعمـــالا تجريبية جديدة. وفى نحو مغاير، هناك عروض لموسيقى جاميلان تقليديـــة يمكن استيعابها على أحسن وجه كأحداث اجتماعية تضم موسيقى جـــاميلان. وعادة ما تعرض تلك الموسيقى إحياء المناسبة لها أهمية طقسية، كميلاد، أو ختان، أو زفاف. وغالبا ما ترعى العائلة مثل تلك المناسبات وتدعو الأقارب والجيران، وترحب بالضيوف الآخرين الذين قدموا للمـــشاهدة والاســـتماع. وتقدم الأطعمة للضيوف الذين يستمتعون بأواصر الصلات اجتماعية خـــلال المناسبة فى حرية. ولا يتوقع أحد أن الضيوف سيلتزمون الهدوء أثناء الأداء أو ينصتون إلى الموسيقى "وكأن على رؤوسهم الطير" كما يحدث فى حفلات

الكونسير فى الغرب، بل يكون هناك مشاركة احتفالية بالمناسبة الاجتماعية (رغم عزف الموسيقى بعناية فائقة) حيث يسود جو من الحيوية "رامى Ramé" فى نوع من التفاعل الإيجابى. أما الهواة الجادون بين الضيوف فيسألون عن مقطوعاتهم المفضلة وقد يتابعون بكل اهتمام أداء الفرقة أو مغنٍ بعينه أو عازف فى أثناء أدائه، إلا أنهم مع ذلك لا يفقدون تواصلهم مع الحاضرين. ورغم أن الموسيقى تكون موجهة لإمتاع الموجودين (دون رقص أو دراما)، فهى تلعب دورا طقسيا **Ritual Function** أيضا، لكى تحافظ على التوازن المطلوب عند منعطفات فى حياة شخص ما أو المجتمع.

وكثيرا ما تؤدّى موسيقى الجاميلان كمصاحبة للرقص أو الدراما المسرحية ــ وعادة ما تكون رقصات لفرق نسائية ذات مستوى رفيع، ويطلق عليها سريمبى (سريم ــ بى **Sreem – Pee**) أو بيدهايا **Bdehaya** (بوه – دو – يو **Buh - Daw - Yaw**) (انظر الشكلين ٧–٥، ٧–٦) وقد تصاحب رقصة غزلية عابثة لراقصة منفردة، أو رقصة حربية نشطة أو أمسية درامية مستقاة من التاريخ الجاوى الأسطورى. وهناك قائمة بالأنواع التقليدية التى يجرى أداؤها حاليا فى وسط جاوه مع مصاحبة من موسيقى الجاميلان وقد تستغرق وقتا طويلاً. وبعضها يقدم أساسا من منطلق تجارى، حيث يدخل الجمهور بتذاكر، كما أن هناك العروض الاحتفالية الأخرى.

أما العروض التى تحتل أعظم قدر من التقدير لدى معظم الجادين، وغالبا ما تقدم فقط فى مظاهرة احتفالية، فهى مسرح خيال الظل بالعرائس ويطلق عليه "وايانج كوليت **Wayang Kulit**" (بشكل ٧–٧، ٧–٨)، وله جذور تمتد لما لا يقل عن ألف عام.



شكل (٧-٥)

راقصات يؤدين رقصة بوجوكوسومان **Pujokusuman** فـي محافظة يوجياكارتا **Yogyakarta** جاوه ــ رقـصة بـلاط نسائية "سريمبى **Srimpi**"

ويستهل عرض خيال الظل بالعرائس بافتتاحية من موسيقى الجاميلان عندما يهبط المساء، وعادة ما تستمر مثل تلك العروض حتى الفجر. حيث تمتد شاشة وفوقها مصدر ضوء، وتكون العرائس على الجانبين، ويقوم كبير محركى العرائس، ويدعى دهالانج **dhalang** (معظم محركى العرائس من الذكور) بتحريك جميع العرائس، مع قيامه بدور الراوى، وإلقائه للحوار، والغناء، وفى نفس الوقت يوجه الموسيقيين لمدة ثمانى ساعات دون استراحة.

وعلى الرغم من أن الموسيقيين لا يعزفون طوال الأمسية، فإنهم لابد أن يظلوا دوما على أهبة الاستعداد للاستجابة إلى إشارة من محرك العرائس، فهو يقود الموسيقيين ويؤكد نبرة الأداء الدرامى من خلال تنويعات فى الأنماط الإيقاعية، وتراه يضرب الهيكل الخشبى **chest** المحيط بالعرائس بيده اليسرى، ويقوم فى نفس الوقت بتغيير الشرائح المعدنية المعلقة فى حافة الهيكل. وإذا ما كان يمسك العرائس بكلتا يديه، فهو يستخدم قدمه لإعطاء تلك الإشارات. ويشير كل ذلك إلى أن مثل ذلك الفنان لابد أن يمتلك مهارات عالية كمحرك، ومخرج، ومغنٍ، وراوى حكايات.

ولا يقدم معلم العرائس مسرحية كتبها مؤلف مسرحى معروف، بل يطرح معالجته الشخصية للقصة الأساسية ــ وعادة ما تكون مرتبطة ارتباطا وثيقا بنسخ يؤديها محركو عرائس آخرين، إلا أنها لا تكون طبق الأصل على الإطلاق.

وقد تكون القصة فقرة شهيرة من الراماياتا Ramayana[١] (راه – ماه – ياه – ناه Rah – Mah – Yah - Nah –) أو الماهابهاراتا Mahabharata[٢] (ما – هاه – بـاه – راه – تـاه Ma – Hah – Bah – Rah - Tah)، وهـي ملاحم من أصل هندى تم تطويعها وتحويلها فى كثير من منـاطق جنـوب شرق آسيا، وقد عرفت فى جاوه منذ ألف سنة.

وفى أثناء عرض عرائس خيال الظل، تعزف الجـاملان مقطوعـات مأخوذة من ذخيرة موسيقية ثرية، لا ترتبط بمسرحية واحدة، وكثيـر منهـا يجرى عزفه فى سياقات أخرى أيضا. والموسيقى الممتاز يكون لديه معرفة بالقطع، إلا أنها بوجه عام ليست مستقرة تماما، بل تتغير مثـل مـسرحيات العرائس. وتوجد كنوعيات عديدة لبعض تلك المقطوعات علـى المـستوى الإقليمى، وعلى مستوى أفراد. أما النقطة الأكثر أهميـة فهـى أن صـميم المفاهيم التى تشكل ما يعرف بالجيندهينج Gendhing (جـوهن – ديـنج – Guhn - Deeng) أى مقطوعـة جـاميلان a Gamelan Piece، أو مؤلـف موسيقى جاميلانى Gamelan Composition، تختلف عن الفكرة العامة عن المقطوعات الموسيقية فى الغرب، وعلى نحو خاص، فـى نطـاق التقاليـد الكلاسيكية الغربية.

---

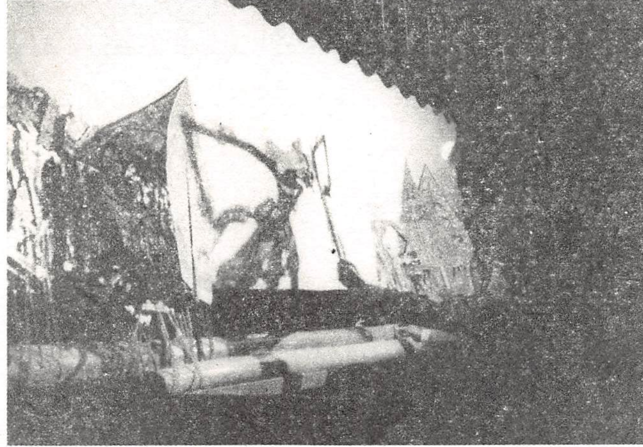
(١) ملحمة شعرية سنسكريتية قديمة، وإحدى أكبر ملحمتين فى الهند. والأخرى هى الماهابهاراتا، وتصور واجبات العلاقات، والشخصيات المثالية كالخادم المثالى، والشقيق المثالى، الزوجة المثالية، والملك المثالى. وراما ويانا تعنيان الذهاب والتقدم وتترجم إلى رحلة راما وهى تتكون من ٢٤٠٠٠بيت، وتقع فى سبعة كتب وتقص سيرة راما وهو تجسيد للإله فيشنو Vishnu، الذى اختطف الشيطان ملك لانكا زوجته سيتا Sita ــ انظر بعده ــ المترجم.

(٢) تحكى عن حرب الكروتشيترا kurukshetra ومصير كواراڤاس kauravas، وباندافاس pandavas وتحوى مضامين فلسفية مكثفة ــ والاسم معناه القصص الكبرى لأسرة بهاراتا bharata. ويرجع تاريخها إلى القرن الرابع ق.م. ويبلغ عدد أبياتها الشعرية ٢٤٠٠٠.



شكل (٧-٦)

راقصات فى قصر باكوالامان **Pakualaman** فى محافظـــة يوجياكارتا **Yogyakarta** بيدهايا **Bdehaya** (رقصة بـــلاط نسائية)، وهنا نراهن فى أزياء ابتكارية.



شكل (٧-٧)

محرك العرائس كى جوندو دارمان **Ki Gondo Darman** يؤدى عرضا لعرائس الظــل **"Wayang Kulit"** فـــى الـــــ**Aski** ــ أكاديمية الفنون الأدائية ــ سوراكارتا **Surakarta**.

موسيقى الجاميلان: عرض الجيند هينج الجاوى Javanese Gendhing

لكى نفهم ماهية الجيند هينج الجاوى، نجد أنه مـــن الأوفـــق أن نبـــدأ بالتعرف على واحد من تلك العروض بالتفصيل ــ كيف يتم تصوره وكيـــف يمكن تحقيقه فى عرض مسرحى. ولنـــستمع إلـــى البوبـــاران **Brbaran** " كيمبانج باكار **Kembang Pacar**" (القرص المدمج ٢٠، تـــراك ٢١). وتلـــك المقطوعة من الشريط رقم ١ حصلنا عليها فى جلسة تسجيل فـــى يوجيمـــا **Yogyma** مع بعض الموسيقيين من ذوى المكانة الرفيعة المرتبطين بالبلاط. وقد تم عزفها على جاميلان من البرونز فى منزل واحد من أشهر الراقصين ومصممى الرقص **Choreographers** وهو ر.م سودارسونو **Soedarsono**، الذى أنشأ الأكاديمية القومية للرقص (**ASTI**) فى يوجيا **Yogya**، وقد تقاعد حديثا من منصبه كعميد للمعهد الإندونيسى للفنون (**ISI**).

القرص المدمج ٢:١٢

البوباران Bubaran " كيمبانج باكار Kembang Pacar" (الزهرة الحمراء). بيلوج باثيت نـــيم (Pelog Pathet Nem (3: 04 . موســـيقى جاميلان جاوية فى أسلوب العزف الصاخب يؤديها موسيقيون تابعون للبلاط الملكى فـــى يوجياكارتا Yogya Karta. تسجيل ميـــدانى لـ ر. أندرســـون ســـوتون R. Anderson Sutton يوجياكارتا ــ جاوا ــ أندونسيا ــ ١٩٨٠.

لاحظ أن الموسيقى مثال لأسلوب العزف الصاخب من أولها لآخرها، فى سلم بيلوج **Pelog**، وفى مسافات صغيرة وكبيرة. ويستخدم ذلك النظـــام السلمى النغمات ١، ٢، ٣، ٥، ٦، وأحيانا ما يـــضم النغمـــة ٤، إلا أنـــه لا

يحتوى على سابعة. ويشير الجاويون عادة إلى الجيند هينج ببنيتهم الـشكلية Formal Structure، وفى تلك الحالة يعنى البوبارات (نوو ـــ بـاه، ران، Booh-Bah-Ran)؛ ويعنى ١٦ ضربة لكل جونجان Gongan، 4 خبطـات كينونج Kenong لكل جونجان؛ واسم الميلوديا الخاصة هنا "كيمبانج باكـار Kembang Pacar" (كوم ــ بـاهنج بـاه ــ تـشار Kum-Bahng pah-Char)؛ نوع من الزهور حمراء اللون) ؛ والنظام الـسلمى بيلـوج pelog، والفئة المقامية Modal Category (باثيت نيم Pathet Nem {باه ــ توهت ــ نوهم Pah- Tuht-Nuhm}.

وماذا عن بنية Structure تلك القطعة؟ وكيف تبدو ــ أو على نحـو أكثر دقة؟ هل كان أسلوب تنظيم الأصوات المستخدمة يتيح أن يبدو على هذا الشكل؟ ما لم تكن تلك الأصوات متصلة مباشرة بالمقطوعة السابقة فى تتابع يظهر على شكل توليفة موسيقية Medley[(١)]، ومن ثم يبـدأ الجينـد هيـنج الجاوى بمقدمة تعزف فيها البونانج Bonang منفردة (وتسمى بوكـا Buka) ويقوم بالعزف المعلم والموسيقى الـشهير "بـاك ساسـترا بوسـتاكا pak sastrapustaka" (١٩١٣ - ١٩٩١) . راجع دليل الاستماع بانتباه لتوقيتات مختلف الأقسام.

وخلال المقطع الأخير، يرتبط البونانج بطبلتين "كيندهانج جينـدهينج Kendhanggendhing"، ويعزفها طبال واحد (كما جرت العادة) إلا أنه فـى

---

(١) أطلقت كلمة "الطورلى الموسيقى على تلك التوليفة النغمية فى القرن الماضى، إلا أن الموسيقيين يفضلون كلمة "ميدلى" ــ المترجم.

تلك الحالة يعزفهما طبال وكيتبيونج Ketipung البلاط "باك كاونيدرو Pak Kawindro". ويؤدى الطبال فى الجاميلان الجاوى دور قائد الأوركسترا، فهو يضبط نبض الإيقاع Tempo والديناميكية Dynamic (المستويات النسبية بين الصخب Londness واللين Softness). ولا يحتاج القائد (أو القائدة) هنا إلى أن يراه الموسيقيون، لأن عملية القيادة تتم برمتها من خلال إشارات سمعية Aural Symbols. ولا يقف الطبال أمام الفرقة بل يكون جالساً وسط أفرادها ومقتصدا تماما فى توجيهاته.

ورغم أننا قد تعرضنا بالنقاش لعملية اختيار البوباران "كيمبانج باكار Kembang pacar" فى جلسة التسجيل هذه، فإن الموسيقيين المتمرسين يدركون هوية الجيند هينج من مجرد المقدمة ولا يحتاجون لمعرفة أى مقطوعة سيتم أداؤها. وقد يؤدى عازف البونانج (أو أى موسيقى آخر يؤدى المقدمة) المقدمة للمقطوعة المناسبة ويتوقع من الموسيقيين الآخرين أن يتبعوه. وعند نهاية المقدمة، يلحق به باقى أفراد الفرقة (أو معظهم)، وتسمع ضربات الجونج الكبير، ليبدأ الجرم الرئيسى للجيند هينج.

ويقوم إنشاء ذلك الكيان الرئيسى على مبادئ التوازن، والتقسيم الفرعى الثنائى Binary (Duple) Subdivision، والأسلوب الدائرى التكرارى[١]. والميزان الإيقاعى الرئيسى ووحدة الميلوديا فى الجيند هينج عبارة عن عبارة يطلق عليها "جونجان Gongan". وفى معظم أجزاء الجيند هينج تكون تلك العبارات ذات طول منتظم تحدده الضربات الإيقاعية للبالونجان Balungan،

---

(١) على غرار صيغة الروندو rondo فى نهاية الكونشرتو الغربى ـ المترجم.

والجزء الميلودى عادة ما يؤديه السلينتم **Slenthem** وعائلة السارون (انظـر رسومات الآلات على الصفحات السابقة) وغالبا ما تكون دائما على النحـو التالى: ٨ ضربات، ١٦ ضربة، ٦٤ ضربة، ١٢٨ ضــربة، ٢٥٦ ضــربة. (وفى أنواع المقطوعات التى تشكل ركيزة لمصاحبة الأحداث الدرامية، كما سنرى فيما بعد، تكون الجونجان بأطوال غير منتظمة، وفى تلك الحالة يـتم تحديد الوحدة المنتظمة بدلا عن ذلك بجونج أصــغر مــن نــوع الكمبــول **Kempul**).

دليل الاستماع بانتباه

بوباران "كيمبانج باكار"

Bubaran "Kembang Pacar"

الأسطوانة المدمجة ٢: ٢١

قراءة العداد	التعليق
بوكا (Buke)	(مقدمة)
0:02	يبدأها بونانج بارونج.
0:05	يلحق بها كيندهانج ويبطئ النبض الإيقاعى.
0:10	تلحق باقى الآلات، ويحدد الجونج نهاية البوكا.

الإفادة الأولى بالجرم الرئيسي للمقطوعة

0:11	تبدأ الجونجان الأولى (العبارة الرئيسية).
0:24	تبدأ الجونجان الثانية.
0:37	تبدأ الجونجان الثالثة.
0:51	تبدأ الجونجان الرابعة.

الإفادة الثانية بالجرم الرئيسى للمقطوعة

1:04	تبدأ الجونجان الأول.
1:16	تبدأ الجونجان الثانى.
1:30	تبدأ الجونجان الثالث.
1:44	تبدأ الجونجان الرابع.

الإفادة الثالثة بالجرم الرئيسى للمقطوعة

1:56	تبدأ الجونجان الأول.
2:07	تبدأ الجونجان الثانية.
2:18	تبدأ الجونجان الثالثة.
2:29	تبدأ الجونجان الرابعة.
2:30	يبدأ النبض الإيقاعى فى التباطؤ تجاوبا مع الكيندهانج.
2:49	الجونج النهائى يضرب علامات تشير إلى انتهاء ذلك الأداء.

ويقوم الكينونج بإجراء تقسيمات فرعية فى الجونجان حيث يكون عبارتين أو أربع أقصر من العبارات المعتادة، وتلك بدورها تنقسم إلى كمبيول **Kempul**، كيتوك **kethuk**، ويتم ذلك أيضا فى بعض المقطوعات الأكثر طول "كيمبيانج **kempyang**".

ومحصلة تلك المبادئ الإنشائية تظهر فى شكل من نمط إيقاعى متشابك فى صورة نقرات تتكرر بصفة مستمرة حتى تسرى إشارة التوجيه السمعية **Aural Signal** من الطبال أو بإحدى الآلات الميلودية الرئيسية (بونانج فى أسلوب عزف صاخب، أو ربابة فى عزف لين) لتوجه العازفين نحو إنهاء المقطوعة أو الانتقال إلى مقطوعة أخرى. وبينما نجد أنه لابد لمؤلفى الموسيقى فى الغرب أن يعطوا توجيهات واضحة وصريحة للعازفين لإعادة جزء ما (وغالبا يكون ذلك بإشارات إعادة مدونة)، نجد أن التكرار فى أداء الجامبلات الجاوى أمر مفروغ منه.

وإذا كنا نستخدم مصطلح "عبارات **Phrases**" فى وصف الموسيقى، فنحن نستعير اللفظ من عالم اللغة، وفى اللغة الجاوية نراهم يطلقون على الجملة **Setence** لفظ جونجان **Gongan** ويتصورون أجزاء التقسيم الفرعى بصفتها ترقين **Punctuation**(١) فى خيالهم. وللبوبوران **Bubaran** "كيمبانج باكار" **Kembang Pacar**، وبعد ضربة الجونج عند نهاية المقدمة، سنجد أن نمط ترقين الجونج الموضح فى نمط التدوين المعدل ٧-٢ يتكرر طوال المقطوعة (انظر دليل الاستماع بانتباه لضبط التوقيت للتتابع الإيقاعى فى ذلك الأداء منذ المقدمة وخلال الإفادات الثلاث من الجونجات الأربعة).

---

(١) أى استخدام النقط والفواصل لتوضيح المعنى ــ المترجم.

```
t = kethuk              . . . . . . . . . . . . . . . .
N = kenong              t w t N t P t N t P t N t P t N
P = kempul                                            G
G = gong or siyem
w = rest
. = one beat in balungan melody
```

التدوين المعدل ٧-٢

نمط الترقين المتشابك

.Inlerlocking punctuation pattern

ويلاحـــظ أن توزيـــع الـــزمن الإيقـــاعى Time لـــضربات التـــرقين Punctuating Beats يكون متساويا، إلا أن درجة النبرة أو التوكيـــد Stress أو ثقل الضربة ليس كذلك (حتى ولو لم يكن هناك أى ضربة أعلـــى Louder مـــن أى ضربة أخرى على نفس الآلة). ويشعر المستمعون الجاويون بالتتـــابع الآلـــى لمستويات النبرة (التدوين المعدل ٧-٣) على أساس مستويات التقسيم الفرعية.

```
SUBDIVISIONS
full gongan:                                                    G
1st level:           N           N           N                  N
2nd level:     w           P           P           P
3rd level:  t     t     t     t     t     t     t     t
            ---------------------------------------------------
            wk md wk str wk md wk str wk md wk str wk md wk xstr

beat no.    1  2  3  4   5  6  7  8   9  10 11 12  13 14 15 16

      (wk = weak; md = medium; str = strong; xstr = very strong)
```

التدوين المعدل ٧-٣

مستويات النبرة (التوكيد) فى نمط الترقين

والضربة Beat الأقوى فى التى تنطبق مع أكبر وأعمق علامة للعبارة الصادرة، وهى الجونج (G)، والكينونج Kenong (N) عند نهاية العبارة. وقد يقوم المستمع الجاوى بعدها على النحو التالى: واحد، اثنين، ثلاثة، أربعة، وهكذا، حيث تكون أقوى ضربة فى السادسة عشرة. وتلك هى الضربة الوحيدة التى تنطبق فيها آلتا الجونج الاثنتان. ويعمل ذلك التطابق على تحرير التوتر الإيقاعى الذى تكون خلال مسار الجونجان Gogan، مما يعطى إحساسا بالاسترخاء.

ورغم أننا فى الغرب قد ننبذ مقولات أو وقائع من قبيل الصدفة أو التطابق coincidence، فإنه فى جاوه سنجد أن تزامن حدوث عدة وقائع فى آن واحد وتماثل أيام الأسبوع مع التواريخ (مثل يوم الجمعة الثالث عشر عندنا) ، قد يكون له معان عميقة. وليس من الشائع أن تحدد يوما مناسبا للزفاف، أو للانتقال من منزل، وذلك على أساس أن تطابق يوم بعينه فى الأسبوع ذى السبعة أيام مع يوم معين فى أسبوع السوق الجاوى ذى الأيام الخمسة، وذلك بدوره يقع فى نطاق شهر جاوى معين (طبقا لتقويم الشهر القمرى lunan calenger وليس التقويم الشمسى solar calendar المستخدم فى الغرب). والأحداث المتزامنة، التى قد تبدو غير مرتبطة ببعضها لدى الغربيين (ومن ثم لا معنى لها) ــ مثل تغريد طائر معين بينما يكون هناك شخص ما يقوم بنشاط معين ــ قد تفسر فى جاوه كفأل أو نذير omen مهم.

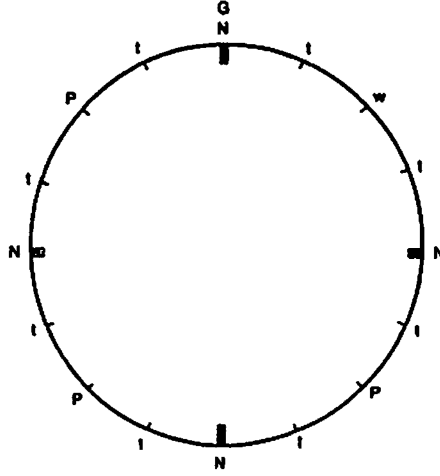
وتنعكس مثل تلك الرؤى الراسخة عند التعامل مع العالم الطبيعى فى إنشاء موسيقى الجاميلان، حيث يكون التطابق محوريا لتماسك الموسيقى. أن

صدور صوت الجونج مع الكينونج Kenong يكون علامة على اللحظة الموسيقية ذات الثقل الأعظم، وهو النقطة الوحيدة التي قد ينتهي عندها الجيند هينج . ومن ناحية أخرى فالنقط الأقل تطابقا هي الأخرى لديها ثقل. فإذا ما أخذنا في اعتبارنا المقطوعة الموسيقية بدلالة ميلوديا البالونجان Balungan، فإن أقوى توكيد يأتي عند تطابق ضربات البالونجان مع الكينونج. وفي مقطوعات من ذوات الجونجان الأكثر طولاً (وعلى سبيل المثال، ٣٢، ٦٤، أو ١٢٨ ضربة) ، سنجد أن كثيرا من ضربات السارون لا تتطابق مع أي جونج ترقين، مما يجعل كل ضربة كينونج، بل كل ضربة كيتوك Kethuk وكأنها لحظة من التوتر والاسترخاء اللحظي.

وقد مثلت عالمة الموسيقولوجيا الإثنية جوديت بيكر Judith Becker[(١)] وتلميذها السابق ستانلي هوفمان stanely Hoffman الإنشاء الدوري Cyclic Strucline للجيند هينج بتوقيع أنماط على دائرة، مع ربط زمن انسياب الموسيقى مع المسار المتكرر الذي يرسمه عقربا الساعة. وهكذا يمكن تدوين النمط المستخدم في بوباران " كيمبانج باكار kembang Pacar" على النحو المبين في التدوين المعدل ٧-٤.

---

(١) خبيرة في موسيقى الجاميلان. دكتوراه في الموسيقى من جامعة متشيجان. شاركت في إنشاء مركز الدراسات الأدائية الدولي، كما كانت مديرة لمركز الدراسات الجنوب شرق آسيا ــ لها مؤلفات عديدة ــ وقادت بحوثا ميدانية في إندونيسيا ومايانمار (بورما) ــ المترجم.



التدوين المعدل ٧-٤

نمط الترقين لبوباران **Bubaran** "كيمبانج باكار **Kembang Pacar**" على شكل دائرة.

ولدى بيكر حجة مقنعة بأن الإنشاء الدائرى للجيند هينج الجاوى يعكس مثابرة المفاهيم الهندية البوذية فى تناول الزمن، وتلك المفاهيم قدمت إلى جاوه خلال الألفية الأولى، ولم تُلغ كلية بعد اعتناق الإسلام. (لمناقشة تلك النظرية، انظر هوفمان **Hoffman 1979**، بيكر **Becker 1979**، وعلى نحو خاص بيكر ١٩٨١) وفى أداء كثير من المقطوعات اليوم، يكون للعازفين على معظم آلات الترقين **Punctuating Instruments** الحرية فى اختيار الدرجة الموسيقية **Pitch**. ويتحدد اختيارهم عادة بنغمة ميلوديا البالونجان **Balungan**، والتى تعزف متزامنة، أو التى سيتم توكيدها فى العبارة التالية. إلا أنه عند الأداء بأسلوب عزف صاخب، نجد أن الموسيقيين أحيانا ما يستخدمون درجة واحدة طوال المقطوعة، ويعكس ذلك ممارسة قديمة، عندما كان لكل جاميلان كيمبل **Kempul** واحدة، مع واحدة أو اثنتين من الكينونج

Kenonge. وهنا يجد الموسيقيون الحرية لاختيار تلك الممارسة القديمة، وهم يستخدمون النغمة٦ فى الكيمبل طوال المقطوعة مع كينونج خاص على النغمة ٥ فى الأوكتاف الموجود تحت الكينونج الآخر، أما الكيتوك **Kethuk**، كما هى العادة فى يوجيا **Yogya**، فيتم ضبطه على النغمة ٢. ويختار عازف الجونج أن يصدر صوت الجونج أجونج **Gongageng** للضربات الأولى والأخيرة فقط، وإلا فإنه يعزف جونج سييم **Gong Siyem** أصغر حجما ومضبوط على النغمة ٢.

وننتقل الآن لاستعراض ميلوديا آلتى سارون **Saron** وسلينثم **Slenthem**، وتدون طبقا لجدول التدوين المعدل ٧-٥. والنظام المعمول به هنا وفى كل مكان فى هذا الفصل هو التدوين بالأرقام **Cipher Nototion**، وهو شائع الآن فى وسط وشرق جاوه. وتشير النقط بدلا عن الأرقام إلى استطالة النغمة السابقة[١] ووضع نقطة تحت الرقم يشير إلى الأوكتاف الأسفل، ونقطة فوقه تشير إلى الأوكتاف الأعلى. وغالبا ما يكون هناك فراغ زائد أو فراغان بعد مجموعة من أربع ضربات وليس الأولى. واليوم نرى كثيرا من الموسيقيين الجاويين يلجأون إلى التدوين فى أثناء الأداء وعلاوة على ذلك، فعادة ما يحتوى التدوين على ميلوديا البالونجان فقط والمقدمة، أما الأجزاء التى يتم عزفها على الآلات الأخرى، فيعاد إبداعها من خلال صلتها بميلوديا البالونجان، وتترك حرة لدرجة من التفسير الذاتى (الارتجال).

---

(١) يعرف ذلك فى الموسيقى بالسوستينوتو **Sostenuto** وهو الأداء بنعومة مع استطالة المدة الزمنية للنوتة ــ المترجم.

					G N
Introduction	(on bonang):	5 3 5 .	2 3 5 6	2 4 5 4	2 15555

Main Body					G
punctuation (same each gongan):		t w t N	t P t N	t P t N	t P t N
	1st gongan:	3 6 3 5	3 6 3 5	3 6 3 5	6 5 3 2
	2nd gongan:	6 5 3 2	6 5 3 2	6 5 3 2	5 3 5 6
	3rd gongan:	2 1 2 6	2 1 2 6	2 1 2 6	3 5 3 2
	4th gongan:	5 3 5 .	2 3 5 6	2 4 5 4	2 1 6 5

التدوين المعدل ٧-٥

المقدمة وميلوديا البالونجان في نظـــام التـــدوين بالأرقـــام Cipher Notation للموسيقى الجاوية.

وتتكون المقطوعة من أربعة جونجان (كل واحدة فيها بالطبع، مع نفس بنية البوباران) تعزف واحدة بعد الأخرى. وكل واحدة من الثلاثـــة الأولـــى تبدأن بمازورة يتم عزفها ثلاث مرات بالتوالى لتنتهى على نفس النغمة مثل نغمة الجونج السابقة. ومثل ذلك النوع من الانتظام يعزز التماثل المتـــوازن الذى يوفره إنشاء الترقين **Punctuation Structure**. والجونجـــان الرابـــع، الذى يقف منفردا بما فيه من نوتـــة اســـتطالة **Sustained Note** (الـــضربة الرابعة) مع غياب التكرار الداخلى يشبه تماما المقدمـــة ميلوديـــا، ويـــؤدى مباشرة إلى الجونجان الأول رجوعا.

القرص المدمج ٢:٢٢

عرض: البوبـتاران كيمبـــانج باكـــار Kembang Pacar' بيلوج باثيـــت نـــيم (Pelog Pathet Nem (3:55). لحـــن بالوناجـــان Balongan مفـــرد، نتيجـــة إضـــافة لألات أخـــرى واحـــدة تلـــو الأخرى. أداء فرقة الجاميلان الجاوى ــ جامعة ويسكونسن ــ ماديـــسون ــ قيادة ر. أندرسون سوتون R.Anderson Sutton. مسجلة فى جامعة ويسكونسن ــ ماديسون ــ ديسمبر ٢٠٠٠.

ولكى نساعدك عزيزى ألقارئ فى تمييز أصـــوات مختلـــف طبقـــات الترقين واللحن فى هذه المقطوعة، فلتستمع إلى التسجيل الذى يقوم به طلبـــة فى فرقة أداء الجاميلان الجاوى بجامعة ويسكونـــسن ـــ ماديـــسون، الـــذى ستسمع فيه أولاً لحن البالونجان، ثم الأجزاء الأخرى المضافة واحـــدة تلـــو الأخرى (القرص المدمج، تراك ٢٢). ولاحظ أنه لما كان ضـــبط (دوزنـــة Tuning) الجاميلان غير قياسى Not Slandardized، فإن نغمات البيلـــوج Pelog الدقيقة فى الجاميلان الذى تسمعه على تـــراك ٢٢ فـــى الأســـطوانة المدمجة ٢، تختلف اختلافا بينا عن تلك التى للجاميلان فى تراك ٢١ علـــى الأسطوانة المدمجة ٢، ولا يعتبر أى منهما نشازا، بل هما مختلفان فقط.

وقد عُزفت الميلوديا رباعية الجونجانFour- Gongan Melody مـــن البوباران "كيمبانج باكار Kembang Pacar" للمرة الأولى منفردة دون ترقين Punctuation، وطبلة، أو معالجات وتنويعات Elaborations. وكلما يتكرر عزف تلك الميلوديا ذات الأربعة جونجان (الإفادة statment)، تضاف طبقة من الترقين، نمط طبل، أو تنويع ومعالجة لكل جونجان وهناك أربع إفـــادات كاملة Full Statements. فى ذلك الاختيار (انظر دليل الاستماع بانتباه).

الاستماع بانتباه

بوباران "كيمبانج باكار" Bubanan kembang paca

القرص المدمج ٢: ٢٢

قراءة العداد	التعليق
	اللحن الرئيسي ـ جونجان A إلى D
0:02	سارون Saron وسلنثم Slenthem يعزفان العبارة الرئيسية A، الإفادة الأولى، ١٦ ضربة (آلات الشرائح المعدنية)
0:017	جونجان B، الإفادة الأولى، ١٦ ضربة.
0:32	جونجان C، الإفادة الأولى، ١٦ ضربة.
0:46	جونجان D، الإفادة الأولى، ١٦ ضربة.
1:00	يدخل الجونج، تعلين نهاية الجونجان D (جونج كبير من النوع المعلق) يعلم نهايات العبارات الرئيسية.

جونجان A، الإفادة الثانية

1:04	يدخل الكينونج، ويعزف على كل رابع ضربة (من نوع القدر الكبير، معلق أفقيا، يقسم العبارات الرئيسية تقسميا فرعيا)

جونجان B، الإفادة الثانية

1:20	يدخل الكيمبل، ويعزف على الضربات السادسة، والعاشرة، والرابعة عشرة (جونجات متوسطة معلقة، تقسم العبارات الرئيسية تقسيما فرعيا).

جونجان C، الإفادة الثانية

1:30	يدخل الكيتوك، ويعزف على الضربة الأولى والثالثة لكل مجموعة من أربعة (كل ضربتين طوال المقطوعة). (من نوع القدر الصغير، يقسم عبارة الكينونج تقسيما فرعيا).

جونجان D، الإفادة الثانية

1:43	يدخل الكيندهانج (كوهن ـــ داهنج) ، يعزف أنماطا إيقاعية تملأ طول كل عبارة رئيسية (١٦ ضربة (مجموعة من الطبول البرميلية كبيرة وصغيرة، توجه النبض الإيقاعى والديناميكية).

جونجان A، الإفادة الثالثة

1:56	يدخل السارون بيكنج، ويردد كل نغمة فى اللحن الرئيسى (أصغر أنواع السارون، وأعلاها درجة،

	آلات شرائح معدنية، تضاعف اللحن الرئيسى فيما عدا عندما يبطئ النبض، وعندما تتغير الميلوديا عادة)

جونجان B، الإفادة الثالثة

2:09	يدخل بونانج بارونج، ويعزف تنويعات مع حليات (جونج بأجراس من النوع الاكبر، منخفض الدرجة، ويقوم بعمل تنويعات على اللحن الرئيسى ويقسم ضرباته تقسيما فرعيا).

جونجان C، الإفادة الثالثة

2:21	يدخل بونانج بانيروس Bonang Panerus، ويعزف تنويعات مع حليات مرتين على نحو أسرع من البونانج بارونج من قبل. (جونج بأجراس، أصغر حجما، عالى الدرجة، ويقوم بعمل تنويعات على اللحن الرئيسى).

جونجان D، الإفادة الثالثة

2:34	توزيع آلي كامل.
2:38	تتسارع نبضات ضربات الطبل قرب نهاية العبارة الرئيسية.

جونجان A، الإفادة الرابعة

2:45	توزيع آلي كامل.

جونجان B، الإفادة الرابعة

2:56	توزيع آلي كامل.

جونجان C، الإفادة الرابعة

3:06	توزيع آلي كامل.

جونجان D، الإفادة الرابعة

3:17	توزيع آلي كامل يعطي الطبال إشارة بإبطاء النبض الإيقاعي إيذانا بانتهاء المقطوعة.

ومن الممكن أن يتكرر اللحن الرئيسى عديدا من المرات حسب رغبة قارعى الطبول أو بما يتناسب مع السياق الذى يجرى الأداء فيه. والمقطوعات الموضوعة فى صيغة البوباران، عادة ما تعزف فى نهاية الأداءات Performances (وكلمة بوبار Bubar تعنى يتشتت to Disperse). ومن المتوقع أن يغادر الضيوف أو الجمهور خلال عزف المقطوعة، وبذلك فقد يعتمد عدد التكرارات على الوقت الذى يستغرقه هؤلاء فى الوقوف والمغادرة.

وبعد أن تحرينا بنية تلك المقطوعة كما يتم أداؤها، دعنا نركز انتباهنا على الجزء الذى يؤديه الطبال، باستخدام أصغر وأكبر الطبول فـى مـزيج معا. فى خلال المقطوعة كلها نراه يعزف نمطا شاملاً لصيغة البوباران. أى أن قرع الطبول لأى واحد من الأربعين مقطوعة الأخرى فى تلك الـصيغة تقريبا، قد يكون هو نفسه: نمطا استهلاليا، عدة أنماط مغايرة للحن الرئيسى، ثم نمطا معارضا يحتفظ به فقط للجونجان الختامى، وأن ذلك، مـع نـبض الإيقاع المتباطئ، يؤذن بالختام. وتشتمل الأنماط على سلسلة من ضـربات الطبول. ولكل ضربة stroke اسما يقلد صوت الطبل الحقيقى: تـاك Tak، دونج Dung، ودانج Dang d-t~، وD (انظر التدوين المعدل ٧-٦).

```
Introduction:
                                                   N/G
 5  3  5   .   2  3  5  6   2  4  5  4   2  1 5 5 5 5
                             T  T  d  D   T  d  d  .

Main Body:
            t  w  t  N    t  P  t  N    t  P  t  N    t  P  t  N/G
(e.g.)      3  6  3  5    3  6  3  5    3  6  3  5    6  5  3  2
A:          d  d  d D .   d  d  d D .   d  d  d D .  d D d D  d D .
                                  (played in 1st, 2nd, & 4th gongan)

            2   1   2   6    2   1   2   6    2   1   2   6    3   5   3   2
B:        T d D . T d D .  T d D . T d D .  T d D . T d D .  d D d D  d D .
                                  (played in 3rd gongan)

            5  3  5   .    2  3  5  6      2  4  5  4    2  1   6  5
Ending:   T d d   d   D   T d d D T d D   d D T d T d T  D d  D  d d .
                                  (played in 4th gongan,. last time)
```

التدوين المعدل ٧-٦

أنماط طبل البوباران Bubaran، مفردات اللغة العامة لضربات الطبل، ولكل منها اسم يحاكي صوتها Onomatopoetic يقلد صوت الطبل الحقيقى (تاك Tak، دونج Dong، دانج Dang – T d. D,) T ـ تاك هى القصيرة ولها صوت مقرمش Csisp يصدر من ضرب الرأس الأصغر لكيتيبونج Ketipung براحة اليد. D- دونج؛ صوت عال رنان Resonant يصدر بإصبع أو اثنين عندما ينقران الرأس الأكبر للكيتيبونج.

D ـ دانج صوت عميق يصدر بضرب الرأس الأكبر للكيندهانج جيندهنج Gendhing Kendhang. وغالبا ما يكون ممزوجا بتاك tak على الكيتيبونج.

إنه الطبال الذى يبدأ بالعزف على نحو أكثر سرعة، وبـذلك يعطـى إشارة إلى المجموعة حتى نهاية التوقيت الثانى للدورة الكبيرة المكونة مـن أربعة جونجان Gongan. وللتنبيه بأنه ينوى الإنهاء، يقوم الطبـال بتغيـر الضربات الأخيرة على الجونجان قبل الأخير (فى تلك الحالة من DdDd إلى DdTDdDd [وهى تغيرات لا تظهر فى التدوين المعدل]). وبتلك الطريقـة سيدرك الموسيقيون الآخرون بأن عليهم إبطاء نبض الإيقاع، رغم أن المعدل الدقيق للنبض يحدده الطبال. ويؤكد أداء نمط الإنهاء خلال الجونجان الأخير الهدف النهائى للطبال.

لقد رأينا كيف أن أجزاء الترقين للجونج وعملية قرع الطبول تـتلاءم مع البالونجان الموجود فى بوباران ذلك "الكيمبانج باكار". ويمكننـا الآن أن نعود أدراجنا إلى الآلات التى تقوم بالتنويعات على اللحـن – وهـى هنـا البوبانج (بارونج) ذات المدى الصوتى المتوسط، والبوبانج (بـانيروس) ذات المدى الصوتى العالى – واللتين عادة ما يتم عزفهما بمعدل أكثـر سـرعة، ومع تقسيم فرعى لجزء البالونجان وتقـديم تنويعـات علـى لحنـه. وفـى مقطوعات بالونجان يجرى عزفها فى نبض إيقاعى أكثر بطئا، تقـوم آلـة الساورن (بيكنج) الأعلى صوتا أيضا بتقديم تنويعات ميلودية محددة، إلا أنه يتم حذفها أحيانا فى أسلوب البلاط المعـروف باليوجيـا نيـز Yogyanese (كما يحدث هنا).

ولقد ذكرت من قبل أن الجزء الوحيد الذى يجرى تدوينه عـادة هـو البالونجان. أما الأجزاء الميلودية الأخرى فيتم اشتقاقها خلال محاولات عملية غالبا ما يفهمها الموسيقيون. وعلى نحو مثالى، فإن كـل الموسـيقيين فـى

استطاعتهم عزف كل الأجزاء. أما على أرض الواقع، فلا يحـــدث ذلـــك إلا بمعرفة أعظم فرق المحترفين، إلا أن معظم الموسيقيين لديهم علـــى الأقـــل معرفة بإمكانية كل الآلات وكيف تتجاوب مع مختلف الإشـــارات والفـــروق النغمية الدقيقة **Nuances**. وآلتا البونانج هنا تؤديان فى أسلوب يعرف بالسيار **Walking**، وعادة ما يتذبذب فيه الذراعان يسارا ويمينا فى مزيج من الأنغام المشتقة من البالونجان، ويبين التدوين المعدل ٧-٧ جزء البونانج بارونج كما يؤدَّى لأول مرة من خلال الأربعة جونجان. وتنظيم جونجان القدور **Kettle Gongan** التدوين للآلة مبيناً فى الجزء العلوى للوحة؛ أما الجـــزء الـــسفلى فيبين عزف البونانج الفعلى فى علاقته بالبالونجان **Balungan**.

```
                        4̇    6̇    5̇    3̇    2̇    1̇    7̇
Kettles on bonang:
                        1    7    2    3    5    6    4

Bonang Playing in Bubaran Kembang Pacar:

balungan:   3  6  3  5    3  6  3  5    3  6  3  5    6  5  3  2
bonang:    3 6 3 6 3 5 3 5  3 6 3 6 3 5 3 5  3 6 3 6 3 5 3 5  6 5 3 5 6 . 6 .
                                                                       2   2
balungan:   6  5  3  2    6  5  3  2    6  5  3  2    5  3  5  6
bonang:    6 5 3 5 6 . 6 .  6 5 3 5 6 . 6 .  6 5 3 5 6 . 6 .  5 3 5 3 6 6 6̇ .
                   2   2            2   2            2   2               6
balungan:   2  1  2  6    2  1  2  6    2  1  2  6    3  5  3  2
bonang:    2̇ 1̇ 2̇ 1̇ 5 6 1̇ 6  2̇ 1̇ 2̇ 1̇ 5 6 1̇ 6  2̇ 1̇ 2̇ 1̇ 6 6 6̇ .  3 3 3̇ . 2 2 2̇ .
                                                      6        3       2
balungan:   5  3  5  .    2  3  5  6    2  4  5  4    2  1  6  5
bonang:    5̇ 3̇ 5̇ 3̇ 5 5 5̇ .  2̇ 3̇ 2̇ 3̇ 5̇ 6 5̇ 6̇  2̇ 4̇ 2̇ 4̇ 5̇ 4̇ 5̇ 4̇  2̇ 1̇ 2̇ 1̇ 6 5 3 5
                       5
```

التدوين المعدل ٧-٧

تدوين رقمى لجزء البونانج بارونج كما يتم عزفـــه للمـــرة الأولى من خلال أسلوب المسار **Walking Style** للجونجان الأربعة.

وفى التكرارات اللاحقة، يكون جزء البونانج بـــارونج Bonang Barung مشابها، ولكنه ليس متطابقا. وتعكس التنويعات مدى حساسية العازف، الذى يقوم بضبط تغيرات نبض الإيقاع Tempos ويغير أنماطه بغرض الإمتاع الجمـــالى للتنويع (فى آن واحد). ولا يكون عازف البونانج قد تعلم عزف جزء معـــين أو مجموعة من التنويعات، نوتة بنوتة، لكل المقطوعة. بل إنه يضفى من عندياتـــه لغة من الأنماط من خلال التقاليد كى تتواءم مع عبارات معينة فى البالونجـــان. أما ما يتعلمه العازف عادة عن تلك المقطوعة إلى جانب البالونجان، فهو النطاق الصوتى الأوكتاف Octave Register، الـــذى يـــتم فيـــه عـــزف التنويعـــات (وعلى سبيل المثال ٦٣٦٣ بدلا من ٣٦٣٦).

وتلعب البونانج بانيروس Bongang Panerus أجـــزاء مماثلـــة مـــن التنويعات للحن البالونجان، إلا أنها فى ضعف ســـرعة البونـــانج Boning Porung. والتدوين المعدل ٧-٨ يعطـــى البالونجـــان، البونـــانج بـــارونج، واليونانج بانيروس أجزاء للجونجان الأول. ويتماثل تنظيم القـــدور Kettles على البونانج بانيروس مع تلك للبونانج بارونج، مع ضبط كل واحدة منهـــا على أوكتاف أعلى من نظيرتها فى قدر البونانج بارونج.

```
balungan:     3   6   3   5    3   6   3   5    3   6   3   5    6   5   3   2
bon. bar.:  3 6 3 6 3 5 3 5  3 6 3 6 3 5 3 5  3 6 3 6 3 5 3 5  6 5 3 5 6 . 6 .
                                                                        2   2
bon. par.: 363.3636353.3535 363.3636353.3535 363.3636353.3535 656.6535626.626.
```

التدوين المعدل ٧-٨

البونانج بـــارونج Bonang Brung والبـــانيروس Panerus للبوباران " كيمبانج باكار Kembang Pacar — الجونجـــان الأول First Gongan.

ويمكنك من خلال التدوين المعدل ٧-٨ أن تدرك كيف يتغير الاثنـــان بالتكرار فيصبح الترتيب ٣٦ فى البالونجـــان ٣٦٣٦ فـــى جـــزء البونـــانج بارونج، و ٣٦٣,٣٦٣٦ فى جزء البونانج بانيروس. ويتم سماع الكل فى آن واحد. ولا يكرر العازفون ذلك النمط بشكل ميكانيكى طوال المقطوعـــة، إلا أنهم قد يستبدلون النغمات المتذبذبة (مثل ٥٥٣٥ بدلاً عن ٦٥٦٥) ويوظفون خيارات أخرى. وعلى أية حال، فيمكننا أن ندرك لماذا يشير الجاويون إلـــى لحن الساورن **Saron** والسلينثيم **Slenthen** بأنه بالونجان. واللفظ يعنى حرفيا "إطار **Outline**" أو "هيكل **Skeleton**"، ويوفر البالونجان مجرد ذلك لـــلآلات التى تؤدى التنويعات (وكذا للأصوات، فى أسلوب أداء هادئ **Soft-Playing Style**). وتعتمد الدرجة التى يصدر بها صوت جزء الساورن والسلينثيم فعليا كإطار على نبضها الإيقاعى والمستويات الناتجة التـــى تقـــوم عنـــدها آلات التنويع بتقسيمها فرعيا.

مستوى الإيراما IRama level

فى أثناء أداء البوباران: كيمبانج باكار" (القرص المـــدمج، ٢ تـــراك، ٢٢)، تقوم البونانج بارونج فى ازدواج بتكثيف البالونجان، وتعمـــل علـــى تقسيمه إلى اثنين. وتُعرَف تلك النسبة واحدا من خمـــسة مـــستويات ممكنـــة للتقسيمات الفرعية للبالونجان وتعرف بمستويات الإيراما **Lrama** (إيـــى — رو ــ ماو **Ee- Raw-Maw**). وإذا كان النبض الإيقاعى قد أبطأ بمـــا فيـــه الكفاية (كما سنرى فى المقطوعة التالية)، فقد يضاعف البونانج من نسبته مع

البالونجان، ويقوم بتقسيم كل ضربة إلى أربعة. ويشبه وورد كيلر Ward Keeler[1] العملية بجهاز تغيير السرعة فى السيارة (الجيربوكس). ففى تلك الحالة، فإنه يتم تخفيض السرعة عند صعود منحدر (كيلر Keeler 225:1978). وللحفاظ على علاقتها مع البونانج بارونج، قد يتضاعف البونانج بانيروس أيضا، قد تبلغ نسبة ثمانية إلى واحد مع البالونجان. وعند إبطاء النبض الإيقاعى للبالونجان، قد تبلغ نسبة البونانج بارونج ١٦ ضربة إلى ضربة بالونجان، وبونانج بانيروس، مع عدة من آلات ناعمة قد تعزف ٣٢ ضربة كاملة لكل ضربة بالونجان..!.

أداء موسيقى جاميلان خاصة بك

كى تستشعر أداء فرقة الجاميلان، سيكون كل ما نحتاجه هى فرقة من سبعة أو ثمانية عازفين: ويمكنك استخدام ما هو متاح من آلات النقر Percussion، مثل أورف Orff[2]، أو يمكنك أن تستخدم أصواتك بكل بساطة، ابدأ بتحديد كل آلة ترقين لكل فرد. ويمكن أن يسمى عازف الجونج "جونج Gong" (بصوت خفيف له طنين Boorning)، عازف الكمبول

---

(١) أستاذ جامعى أمريكى. (أنثروبولوجيا) College of Liberal Arts – جامعة أوهايو – له بحوث فى عروض خيال الظل "وايانج كوليت Wayang Kulit" فى جاوه – المترجم.

(٢) ابتكر المؤلف الموسيقى الألمانى كارل أورف Karl Orff (١٨٩٥–١٩٨٢) طرقا محببة لتسهيل تعليم الموسيقى للأطفال باستخدام آلات إيقاعية من عائلة القضبان النغمية Tone Bar Inrtrumert مثل الجلوكينشبيل Glockenspiel والميتالوفون Melalophone والاكسلفون. واستوحاها كلها من نماذج إفريقية خشبية.

Kempul "بول Pul" (صوت متوسط)، وعازف الكينونج Kenong "تـــونج Nong" (طويل وعال)، ثم عازف الكيتوك Kethuk "توك Tuk" (قـــصير ومنخفض). ومن الممكن تعيين آخر لعزف نمــط الطبــل Drum Pattern (حيث ينطق المقاطع اللفظية المعطاة فى أنماط التدوين المعــدل ٧-٦). ثــم يمكن تقسيم المؤدين الباقين، فيما بينهم، ميلوديا البالونجان، وإذا ما كان لديهم الرغبة، فهم يؤدون بعض التنويعات على البونانج. وفى وجود فرقة أكبــر، يمكن للموسيقيين مضاعفة كل الآلات فيما عدا الطبل.

عليك بتجربة المقطوعة التى استمعنا إليها، أولاً لأن لحنهـــا مـــألوف. ويجب على الطبال أن يتحكم فى نبض الإيقاع ويعزف نمط الإنهاء، حيـــث يبطئ من النبض حتى النهاية. حاول أداء مختلف النسخ، مع اختلاف مرات الإعادة. ويمكنك الانتهاء عند أى نغمة ، وليس تماما عند نهايـــة الجونجـــان الرابع. ثم حاول عزف المقطوعة الموضحة فـــى التـــدوين المعـــدل ٧-٩، وتسمى بوباران "أودان ماس Udan Mas " (حرفيـــا "المطـــر الـــذهبى"). ويمكنك الاستماع إليها على أسطوانة مدمجة لجاميلان البلاط الجـــاوى مـــن بورا باكو ألامان Pura Paku Alaman (نونـــسانتش Nonesuch -72044). وترقين الجونج هو نفسه فى بوباران "كيمبانج باكـــار Bubaran Kembang إلا أن اللحن يختلف، والتتابع يكون كالتالى: مقدمة، الجونجان الأول مرتين، والجونجان الثانى مرتين، وهكذا. حتى يؤذن طبالك بإشارة النهاية حاول أن تتعلمها جيدا، ولا تكتفى بقراءة المدونة فقط، بل حـــاول تقليـــد الموســـيقيين الجاويين، وستستخدم فى سبيل ذلك أذنيك أكثر من عينيك.

```
                                                                              N/G
Introduction:  7   7   7    5   6   7   2̇    2̇   7   6   5    6   7   6   5
                                              T   T   d   D    T   d   d

Main Body:
               t   N   t   N    t   P   t   N    t   P   t   N    t   P   t   N/G
(balungan:)    6   5   3   2    6   5   3   2    3   3   2   3    6   5   3   2

(bonang:)  6 5 6 5 2 . 2 .  6 5 6 5 2 . 2 .  3 3 3 . 3 3 . .  6 5 6 5 2 . 2 .

(balungan:)    7   5   6   7    5   6   7   2    2   7   6   5    6   7   6   5

(bonang:)  7 5 7 5 6 7 6 7  5 6 5 6 7 2̇ 7 2̇  2̇ 7 2̇ 7 6 5 6 5  6 7 6 7 5 5 5 .
```

Approximate equivalents in Western pitches for <u>pélog</u> scale:

(1 = D), 2 = E, 3 = F, (4 = A^{b}), 5 = A, 6 = B^{b}, 7 = C (1 and 4 not used here)

التدوين المعدل ٧-٩

بابوران "أودان ماس" Udan Mas بيلــوج باثيــت بــارانج
.Pelog Pathet Barang

القرص المدمج ٢:٢٣

لادرانـــج Ladrang "ويلـــوجينج wilujeng"
(أمن، مضمون). بيلوج باثيت بارنج Pelog
Pathet Barang (47:8) في أسلوب عزف هادئ
Soft - Playing Style. أداء من موسيقيين مــن
فرقة الجاميلان نجونيــا ويرامــا Ngudya
Wirama تحت قيــادة كـــي ســوهاردى Ki
Suhardi". تسجيل ميداني لرينيــه ليــسلوف
Rene Lysloff. يوجيا كارتا، جاوه، إندونيــسيا
.١٩٨٠

الجيند هينج الجاوى Javanese Gending فى أسلوب الأداء الهادئ

فلنستمع إلى التسجيل التالى، لادراج "ويلــوجنج Wilujeng"، بيلــوج باثيت بارانج Pleog Pathet Barang (القــرص المــدمج ٢، تــراك ٢٣). وتعنى كلمة ويلوجنج Wilujeng حرفيا "آمن أو مضمون Safe or Secure. وعادة ما تؤدّى المقطوعة عند بداية الاحتفالات أو كطقوس لضمان الأمــان ليس للمجتمع المنوط به الحفل، بل أيضا من أجل الحفل أو الأداء نفسه.

وقد تم تنفيذ التسجيل فى منزل معلمى سوهاردى **Suhqrdi**، الذى كان يعيش بالقرب من يوجيا **Yogya** ويدير حفلات موسيقىً الجاميلان المحترفين فى فرع يوجيا لمحطة الإذاعة القومية، راديو جمهورية إندونسيا **Radio Republic of Indonesia (R.R.I)** وبعض العازفين من الموسيقيين المحترفين (فى **R.R.I** وفى أماكن أخرى)، وآخرون كانوا من جيران سوهاردى، الذين يتجمعون فى منزله للقيام ببروفات أسبوعية على موسيقى الجاميلان. ومعظم الآلات التى تملأ أرجاء منزله المتواضع؛ من الحديد والنحاس الأصفر. وربما قد لاحظت التباين فى نوعية الصوت (الجرس) عندما شاركت آلات النقر الإيقاعية المعدنية لأول مرة. إلا أنه فى العزف بالأسلوب الهادئ، تكون الغلبة لنوعية الغناء ومختلف الآلات ذات الأصوات الهادئة، حيث تجعل للتباين بين البرونز والمعادن الأخرى دورا أقل أهمية بكثير مما فى أسلوب العزف الصاخب **Style Loud -Playing**، ولهذا السبب، يقول بعض الجاويين إن موسيقى العزف الهادئ هى موسيقى فى أكثرها لعموم الناس (الذين لا يمكنهم تمويل إقامة فرق برونز كبيرة) أما موسيقى العزف الصاخب فهى موسيقى فى معظمها للبلاط والطبقات النبيلة.

الباثيت Pathet[1]

مثل البوباران "كيمنج باكار"، ولادرانج **Ladrang** الويلوجنج **Wilujeng**، نجد أن بيلوج باثيت بارانج **Pelog Pathet Barang**"، يستخدم النظام السلمى المعروف بالبيلوج **Pelog**، إلا أنه يتم تقسيمه على هيئة باثيت بارانج **Pathet Barang**". والجاويون بوجه عام يحددون هوية ثلاثة باثيت

(١) ينطقه الجاويون باذيت ــ المترجم.

فى كل واحد من نظامى السلم، حيث تكون مرتبة بالنسبة إلى توالى ظهورها فى العروض الأدائية لعرائس الظل طوال الليل (انظر جدول ٧-٢)

جدول ٧-٢ الباثيت Pathet فى العرض الأدائى لعرائس خيال الظل

سلندرو باثيت Slendro Pathet	بيلوج باثيت Pelog Pathet	
حوالى التاسعة مساء ــ منتصف الليل	ميم Mem	ليما Lima
حوالى منتصف الليل ــ ٣ صباحا	سانجا Sanga	نيم Nem
حوالى ٣ صباحا ــ ٦ صباحا	مانيورا Manyura	بارانج Barang

وفى عروض عرائس الظل الفعلية اليوم، قد تبدأ المرحلة الأولى قبل التاسعة صباحا وتمتد حتى ما بعد منتصف الليل. وكثيرا ما تبدأ المرحلة الثانية عند الثانية صباحا، أما المرحلة الثالثة فقد تكون عند الرابعة والنصف فجرا. وهناك عدة مخططات للعرض الموسيقى خارج سياق عرائس الظل، إلا أن الممارسة الحالية تشير إلى علاقات واهية بين الوقت الآن والباثيت. وبدلا عن ذلك، فهناك مقطوعات فى السلندرو باثيت نيم **Slendro Pathet Nem**[(١)] أو "البلوج باثيت ليما **Pelog Pathet Lima**"، والتى عادة ما تكون

---

(١) تمثل تلك الصيغ الموسيقية الميلودية صعوبة كبيرة أمام كل من هو غريب على تلك الموسيقى الساحرة، والجاويون غالبا ما يعطون تفسيرات شاعرية للباثيت، مثل الباثيت هو الفراش أو السرير للميلوديا، ويشير الباثيت إلى النوتات مواضع الاتكاء فى اللحن، خصوصًا عند نهاية العبارات (سيليه **Seleh**) كما يحدد أى التنويعات (سينجكوك **Cengkok** وسيكاران **Sekran**) تتناسب مع الموقف وعموما فلا بد من أن نعرفه بأنه مفهوم تنظيمى لموسيقى الجاميلان... شيئا ما يشبه المقامات فى الموسيقى العربية.

هادئة ولطيفة، يجرى تقديمها مبكرا قبـل العـرض دون التـزام بالتوقيـت اليومى. وهناك الكثير من الجهود المبذولة لتعريف الباثيت استنادا لميلوديات مقطوعات الجـاميلان، خـصوصًا البالونجـان **Balungan**. وقـد لاحـظ الموسيقولوجى العرقى الهولندى الشهير ياب كونست **Jap Kunst**[1] أن هناك نهايات معينة للعبارة الموسيقية أكثر شيوعا فى واحدة من الباثيت أكثر مـن الأخرى، وخصوصًا فى مقطوعات يجرى عزفها أساسا فى صيغ الـسلندرو (كونست **Kunst 1973**). وكان مانتل هود **Mantle Hood**[2] وهو أحـد تلاميـذ كونست، ودافعا رئيسيا لتأسيس علم الموسيقولوجيا العرقية فـى الولايـات المتحدة، قد خصص كتابا كاملاً حول الموضوع، وخلص إلى أنه يمكن تمييز الباثيت بمختلف أنماط القفلات **Cadential Patterns** فى جزء "البالونجـان **Balungan**"، وبتفادى نغمات معينة (هود **Hood 1954**).

---

(١) اسمه الصحيح **Jaap Kunst** (أو ياكوب كونست **Jakob Kunst**) (١٨٩١-١٩٦٠) وهو الذى صك مصطلح الموسيقولوجيا العرقية **Ethnomusicology** كبديل أكثر دقة للموسيقولوجيا المقارنة **Comparative Musicology**. درس القانون وكان عازفا قديرا على الفيولينا منذ نعومة أظفاره. قام بجولة فى جزر الهند الشرقية وقرر البقاء فى جاوه وقام ببحوث رائدة فى موسيقى الجاميلان- هناك جائزة سنوية باسمه من جمعية الموسيقى العرقية للبحوث الجادة فى ذلك المجال- المترجم.

(٢) عالم موسيقولوجيا عرقية أمريكى (١٩١٨-٢٠٠٥). درس البيانو ووضع مؤلفات موسيقية وحصل على ماجستير فى الموسيقى من جامعة أوكلا **UCLA** (١٩٥١). كانت رسالته للدكتوراه عن موسيقى الباثيت تلقى تكريما كبيرا من الحكومة الإندونيسية. وكان قد تتلمذ على ياب كونست فى جامعة أمستردام. أسس معهد الموسيقولوجيا العرقية فى جامعة **Ucla** عام ١٩٦٠ (كاليفورنيا-لوس انجلوس) أخرج طلابًا بالآلاف فى الولايات المتحدة وحول العالم-المترجم.

وقد وجدت جوديت بيكر Judith Becker[1]، بعد أن توفر لها معلومات أكثر مما حصل عليها هود، أن الباثيت تعتمد فى إنشائها على ثلاثة عوامل متشابكة: (١) النمط الميلودى، الصيغة Formula، أوالإطار Contour، (٢) منسوب الدرجة Pitch لذلك النمط، (٣) وضع النمط فى نطاق البنية الشكلية Formal Structure لمقطوعة ما (بيكر ١٩٨٠: ٨١٠).

وفى السلندرو، على سبيل المثال قد يحدث فى أى "باثيت" أن تكون هناك مازورة فى نطاق إطار Contour من ثلاث درجات مشتركة لأسفل. والمازورات التى تبدأ على النغمة ٥ ثم نزولاً إلى ١ (٥٣٢١) تكون مشتركة نسبيا بين السلندرو باثيت منيورا "Sléndro Pathet Manyura" والسلندرو باثيت سانجا Sléndro Pathet Sanga، إلا أنها فى المينيورا عادة ما لا تنتهى بتوكيد قوى (وعلى سبيل المثال بضربة جونج)، بينما تكون السانجا Sanga غالبا كذلك. ومن الشائع وجود المازورات التى لها نفس الإطار الهابط، ولكنها تبدأ عند النغمة ٦ وتهبط إلى ٢ (٦٥٣٢) فى كل من "الباثيت منيورا" "والباثيت نيم"، إلا أن النهايات يكون وجودها أكثر احتمالاً فى صيغة "الباثيت نيم".

وغالبا ما يذكر الموسيقى الجاوى النطاق الصوتى Register أو منسوب الدرجة Pitch Level فى علاقته بالباثيت، ويُشبهُه على نحو ما

---

(١) حصلت على الدكتوراه من جامعة ميتشيجان-شاركت فى تأسيس مركز الدراسات الأدائية فى جامعة متشيجان وكانت أول مديرة له. كما كانت مديرة لفرق الجاميلان (١٩٦٧) بها. لها مؤلفات عديدة فى مجال الموسيقولوجيا العرقية وبخاصة الموسيقى الإندونيسية-المترجم.

بالمفاهيم الغربية للمقام. والحق أن كثيرا من مقطوعات الحيندهينج يتم عزفها في عدة "باثيتات"، تماما مثل الألحان الشعبية الغربية، عندما يتم نقلها غالبا من مقام إلى آخر، وتتضح العلاقة تماما مع المقام، ليس في لحن بالونجان من أوكتاف مفرد فقط، بل أيضا في أجزاء تعزفها الآلات في نطاقات صوتية أكثر اتساعا، وفي الغناء أيضا. ويتعلم العازفون والمغنون مفردات لغة الأنماط الميلودية **Melodic Patterns**، التي ينقلونه صعودا وهبوطا – وحتى بين الأنظمة السلمية، وعلى سبيل المثال، فالنمط الذي يستخدمه المرء للوصول إلى النغمة ٦ في السلندرو باثيت مانيورا يمكن تحقيقه على أرض الواقع من خلال نغمة واحدة لأسفل، مع نفس العمليات الفيزيائية، كي تنتهي على ٥ في السلندرو باثيت سانجا. وفي الواقع، فإن معظم الجاويين يقولون إن "الباثيت سانجا" هي عبارة عن مجرد "باثيت منيورا" أخفض بنغمة واحدة. إلا أن الموسيقيين غالبا ما يصفون "السلندرو باثيت نيم"، أخفض السلندرو باثيت الثلاثة، بأنها تتكون من خليط ملتبس **Ambiguous Mix** من العبارات المأخوذة من اثنين من صيغ السلندرو باثيت، كما هو الحال في مثالنا الثالث (الذي سنناقشه فيما بعد).

وأحيانا ما يُفهم "البيلوج باثيت **Pelog Pathet**" على نحو مختلف قليلاً. "فالباثيت بارانج **Pathet Parang**" يسهل تمييزه بوجود النغمة ٧ وتفادي النغمة ١. أما التفرقة بين "الباثيت ليما **pathet lima**" وبين "الباثيت نيم **Pathet nem**" فيمثل مشكلة أكثر تعقيدا، ما دام الاثنان يتفاديان النغمة ٧، ويستخدمان "بيلوجا" آخر من ست نغمات، ولا يبدو أن كليهما به نغمة أو أكثر فوق أو أعلى الآخر. وغالبا ما لا يوافق الموسيقيون الجاويون على أي

من هذين هو التصنيف الباثيت الصحيح لمقطوعة ما. وإدراك الحالة المزاجية للمقطوعة Piece's Mood، الذى يتحدد من خلال عوامل أخــرى إلــى جانــب الإطار الميلودى Meodic Conlour والنطاق الصوتى Register، قــد يكــون مشاركا فى ذلك الصدد أيضا. إن المقطوعات الأكثر هدوءًا قد يمكــن تقــسيمها كـ"ليما Lima" ومقطوعات أخرى أكثر رشاقة وحيوية كـ "نيم Nem".

والموضوع هنا ليس محاولة تقديم مسح شامل للأفكار الكثيرة حــول مفهوم الباثيت، بل إننى آمل أنك قد أدركت عزيزى القارئ أن "الباثيت" أكثر تعقيدا من نظيره الغربى "Mode"[1]. وكلمة "باثيت Pathet" حرفيا تعنــى "حد Limit" وترتبط بكلمات جاوية أخرى تــشير إلــى التوقــف Stopping وDelimiting. وفى كثير من الوجوه، فهى تشير إلى شىء ما حول حــدود المقطوعة قيد البحث-النغمات التى سيتم عزفهــا أو توكيــدها فــى لحــن البالونجان، ومنسوب الدرجة (الطبقة الصوتية) للأجزاء الأخرى، والنظــام السلمى Mode بوجه عام (خاصة لمصاحبة عرض عرائس خيــال الظــل). وأى توقيت سيكون مناسبا، ليلا أو نهارا للعرض. وعلــى الــرغم مــن أن الارتباط مع الحالة المزاجية Mood والتوقيت (نهارا أم ليلاً) يوحى بمقارنة مع الراجا الهندى (انظر فصل ٦)، فإن الباثيت بالفعل مفهوم يختلف كثيــرا.

(١) تشير كلمة مود Mode فى الموسيقى الغربية (من اللاتينيةModus بمعنى مازورة Measure، قياس Standard، طريقة Manner) إلى مفهوم يشمل السلم Scale ونوع الميلوديا أيضا، وفى العصور الوسطى الباكرة كان لفظ مود Mode يشير إلى المسافة الموسيقية Interval، وفى العصور الوسطى الأخيرة كان يعنى العلاقات الإيقاعية بين القيم الطويلة والقصيرة. ومنذ نهاية القرن ١٨ استخدم اللفظ فى علم الموسيقولوجيا العرقية Ethnomusicology كإشارة لبنية الدرجة الموسيقية Pitch Structure فى الثقافات غير الأوروبية-المترجم.

فأنواع الراجا تختلف فيما بينها فى تفاصيل بنية المسافة الموسيقية **Interval Structure** والحليات **Ornaments**، إلى جانب الإطار، أما النطاق الصوتى **Register** فلا يختلف. وهناك مئات الأنواع من الراجا معروفة، وربما الآلاف من الناحية النظرية، إلا أن الموسيقيين الهنود لا ينقلون من راجا إلى الأخرى، لأن الراجا يعتبر ضروريا للتأثير الجمالى للمقطوعة. أما البيثيت فهو مفهوم أكثر عمومية. وهناك القليل من الباثيت الذى نجده متماثلاً لكل واحد من نظامى السلم الاثنين، كما أن عملية الانتقال **Transposition** (النقل) تتكرر مرارا من باثيت إلى آخر.

فحص دقيق للادرانج Ladrang "ويلوجينج Wilujeng"

يختلف اللادرانج ويلوجينج **Ladrang Wilujeng** (القرص المدمج ٢- تراك ٢٣) عن البوباران "كيمبانج باكار **Kembang Pacar** " من أوجه عديدة. فهو أسلوب عزف هادئ **Soft Playing Style**، يعرض للأصوات ومختلف الآلات التى تصدر أصواتًا ناعمة. ويجرى عزف المقدمة على الربابة **Rebab**، مع القيام بانزلاقات مصقولة، مع إظهار الفروق اللونية الدقيقة **Nuances** ، والمرء لا يستطيع إصدار مثل تلك الحيل النغمية الماهرة على آلات ذات طبقة صوتية محددة مثل البونانج **Bonang**. ونمط الترقين (لادرانج **Ladrang**) هو تقريبا مثل الموجود فى المقطوعة السابقة، إلا أنه هنا ممتد كى يتناسب مع عبارات الجونجان **Gongan** ذات الـ٣٢ ضربة بدلاً عن ١٦ والعازفون على الكيمبل **Kempul** والكينونج **Kenong** لا يقيدون أنفسهم بنغمة واحدة، بل إنهم يستخدمون، بدلاً عن ذلك، تنويعات من النغمات، ويوائمون بين مختلف النغمات المهمة فى اللحن.

عزف الآلات فى لادرانج "ويلوجينج"

غالبا ما تتم تأدية "الويلوجينج" فى باثيت مـــانيورا للـــسلندرو Slendro Pathet Manyura، Pelog Pathet Barang، وذلك بنقل الأنماط الميلوديـــة من نظام وباثيت بارانج للبيلوج إلى آخر. والتدوين المعدل (٧-١٠) يوضـــح الافتتاحية، البالونجان، وترقين الجونج (مع خيارات الكيمبل والكينونج).

```
                                                  ___N/G
Introduction:        7 3 2  6 72. 3  7 7 3 2  7 67276

A: (umpak section)

   t  w    t  N3   t  P6   t  N5   t  P3   t  N6   t  P3*  t  N6/G
  2 7 2 3  2 7 5 6  3 3 . .  6 5 3 2  5 6 5 3  2 7 5 6  2 7 2 3  2 7 5 6
                                          *(if going to ngelik, P6)

B: (ngelik section)
   t  w    t  N6   t  P7   t  N6   t  P6   t  N7   t  P6   t  N6/G
  . . 6 .  7 5 7 6  3 5 6 7  6 5 3 2  6 6 . .  7 5 7 6  . 7 3 2  . 7 5 6
```

التدوين المعدل ٧-١٠

لادرانج Ladrang "ويلوجينج Wilujeng"، بيلـــوج باثيـــت بارانج Pelog pathet barang يظهر الترقين لكل جزء (,B A) على الخط الأول (أحرف وأرقام) كما يظهر البالونجـــان على الثانى.

واتباع تلك المقطوعة يمثل تحديا أكبر من بوبـــاران "كيمبـــانج باكـــار Kembang Pacar" وتبين تغيرات منـــسوب الإيرامـــا Irama Level فـــى المازورة الثالثة (٣٣...)، وتستقر عند نهاية الجونجـــان الأول علـــى نـــبض إيقاعى حوالى ٣٦ ضربة بالونجان فى الدقيقة والإيراما هى منسوب تقـــسيم فرعى لضربة الميلوديا الرئيسية بالتنويع علـــى الآلات، والجـــزء الأول (A) يجرى عزفه مرتين، ثم الثانى (B) مرة واحدة، يتلوه الأول مرتين، ثم الثانى

مرة أخرى، وهكذا تنتهى الميلوذيــا: **AABAABAABA**. وبالنــسبة إلــى الجونجين **Gongan** الاثنين الأخيرين، يسرع النبض الإيقاعى أولا (مع عدم تغيير منسوب الإيراما **Irama**) إلى حوالى ٤٢ ضربة فى الدقيقة ثم يتباطــأ تدريجيا حتى الجونج النهائى. وتغنى مغنية منفردة (بسيندم **Pesindhén** بوه – سين – دين **Puh – seen – den**) معظم جزئى الجونجان الأول. وعند بداية الــ **B** الأولى فصاعدا، يدخل كل المغنين "فى اتحاد **Unison**". وعلاوة على ذلك، نجد أن جزء البالونجان يعزف فى وضوح **Explicitly**. وبدلاً عن ذلك تؤدى آلات البالونجان تنويعات عليه (انظر دليل الاستماع بانتباه).

الاستماع بانتباه

لادرانج "ويلوجنج Wilujeng" Ladrang

القرص المدمج ٢: ٢٣

قراءة العداد	التعليق
0:00	بداية المقدمة، أداء الربابة
0:07	جونج عند نهاية المقدمة، تدخل باقى الآلات.
0:18	تغيير منسوب الإيراما Irama.
0: 49	الجونج عنــد نهايــة الإفــادة Statement الأولــى للجونجان A
1: 41	يدخل المغنون فى اتحاد، قبــل نهايــة الجونجــان A بالضبط.

الجونج عند نهاية الإفادة الثانية للجونجان A.	1:42
الجونج عند نهاية الإفادة الأولى للجونجان B.	2:36
الجونج عند نهاية الإفادة الثالثة للجونجان A.	3:30
نهاية المقطع الشعرى الأول للغناء فى اتحاد Unison Singing.	3:56
يدخل المغنون فى اتحاد، ليغنوا المقطع الشعرى الثانى.	4:23
الجونج عند نهاية الإفادة الرابعة للجونجان A.	4:24
الجونج عند نهاية الإفادة الثانية للجونجان B.	5:17
الجونج عند نهاية الإفادة الخامسة للجونجان A.	6:11
نهاية المقطع الشعرى الثانى للغناء فى اتحاد.	6:39
إشارة الطبال بالإسراع فى النبض الإيقاعى.	6:44
الجونج عند نهاية الإفادة السادسة للجونجان A.	7:01
الجونج عند نهاية الإفادة الثالثة للجونجان B.	7:46
إشارة الطبال بإبطاء النبض الإيقاعى تدريجيا.	8:11
الجونج النهائى عند نهاية الإفادة السابعة للجونجان A.	8:41

ويؤدى الطبال، مستخدما نفس الطبلتين فى المثال السابق (كينـدهانج حنيدهينج وكيتيبونج **Ketipung**)، أنماطا عيارية **Standardized** معينة للبنية الشكلية للادرانج **Ladrang Formal Structure**: مقدمة لادرانج، نمط

متباطئ لادرانج (فى الجونجان الأول)، وأنماط عيارية لمعظم ما تبقى للأداء (مع تنويع عيارى فى كل مرة يعزف فيها الجزء B)، وأخيرا نمط نهاية خلال الجونجان النهائى. وفى توافق مع أسلوب العزف الهادئ، ويكون أداء الطبول أكثر نعومة وخفة (متناثر Sparser) عنه فى أسلوب العزف الصاخب. ويبين التدوين المعدل ٧-١١ النمط العيارى المستخدم، مع أقل تنويعات ممكنة، خلال كل الأجزاء A فيما عدا الأخير منها.

```
  2   7   2   3    2   7   5   6    3   3   .   .    6   5   3   2
. . . . . . . d  d . d D . . . .  . d . d .dDd.Dd  . . . d D . d D

  5   6   5   3    2   7   5   6    2   7   2   3    2   7   5   6G
d D . d .dD . T  d d d D d .dD d  .dD dD.dD.dD.dD  . . . d .dD d D
```

التدوين المعدل ٧-١١

نمط الطبول لادرانج "ويلوجيج إيراما دادى Irama Dadi"

ويؤدى العازفون الآخرون تنويعات على لحن البالونجان، مما ينتج عنه تنافرات هيتروفونية Heterophony[1] معقدة تجعل من بعض الباحثين يعرفون موسيقى الجاميلان بأنها متعددة التصويت Polyphonic، وذلك عندما يلاحظون تتالى الطبقات الصوتية Stratification of Layers: حيث تتحرك الأجزاء فى تنويع مترامى الأطراف من النبضات الإيقاعية Tempi- ويكون بعضها أسرع وعلى نحو أشد كثافة من الآخرين. وعادة ما تؤدى الآلات ذات الصوت الأعلى Higher-Pitched فى معدلات أسرع وأكبر، أما الآلات الأكبر ذات الأصوات الأكثر عمقا فتؤدى بمعدلات أقل سرعة. ومن الممكن

---

(١) الموسيقى الهيتروفونية يكون اللحن فيها واحدا مع تنويع عليه من كل عازف، أما البوليفونية فتعدد فيها الألحان - المترجم.

أن يستشعر المرء تلك الطبقات عندما يأخذ فى حسبانه التردد الذى يـتم بـه قرع الجونج، ويقارنه بآلة بالكينونج Kenong (هنا أربع مرات لكل جونج)، ثم البالونجان (هنا ثمانى مرات لكل كينونج)، وبعد ذلـك التقـسيم الفرعـى للأجزاء (بوناند بارونج وسارون بيكينج أربع مرات لكل ضربة بـالونجن، وللبونانج بانيروس وكثير من آلات العزف الهادئ ثمانى مرات لكل ضـربة بالونجان). وهكذا فإن الآلات التى تعزف عند أسرع معدل، غالبا ما تكـون من ذات الطبقات العالية، وعلى أرض الواقع، فهى تضرب ٢٥٦ مرة لكـل ضربة من الجونج.

وقد ذكرت من قبل فى ذلك المثال أن البالونجان يتنوع حتـى علـى الآلات التى عادة ما تصدر صوته بوضوح **Explicitly**. فبعد أول ضربتين جونجان، حيث يجرى عزف البالونجان عادة، يـؤدى الـسارون تنويعـات بسيطة، مضيفا أنغاما فى الجوار **Neighboring Tones**، بينما تتـأخر آلـة السلينثم بربع ضربة **Quarter Beat**، وبذا يشارك الجميع فى إشـاعة جـو حالم غائم **Dreamy Blurring** يسمح للميلوديا الغنائية بأن تتسيد الموقف.

ويماثل المزيج النغمى الناتج من تشابك السلينثم **Slenthem** والسارون **Saron** هنا لما يعزفه السارون بيكنج **Saron Picking** الأعلى نبرة بكثيـر، فهو يضاعف الأسلوب السيار "**Walking Style**" لعزف البونانج. ويعنى ذلك تنويعا للبالونجان يشخص عزف البيكنج **Peking** بوجه عام، وهو لا يتحـدد بعدة حالات يكون فيها البالونجان متضمنا وحده. (انظـر التـدوين المعـدل ٧-١٢).

(balungan: 3 5 6 7P 6 5 3 2N)

saron peking: 3355335566776677 6655665533223322

التدوين المعدل ٧-١٢

مقطع سارون بيكنج Saron Peking، اللادرانـــج Ladrang "ويلوجينج Wiluigeng"

وخلال مقطوعة اللادرانــج "ويلــوجينج Wilujeng"، تعــزف آلات البونانج فى الأسلوب السيار، وهى تمتزج من آن لآخر بنغمـــات مفــردة أو مزج لأوكتافات Octave Combinations، كما نجــده فـــى المثـــال الأول، البوباران "كيمبانج باكار". ووجود المسافات الموسيقية الأطول بين ضربات البالونجان هنا، يوفر رغم ذلك فرصة أعظم للاستقلالية الميلودية والإيقاعية عن لحن البالونجان وعلى سبيل المثال، يتم عــزف العبـــارة التاليـــة (مـــع تنويعات من آن لآخر) على آلة البونانج بارونج" باســتخدام أنغـــام ٢٧٥٦ بالونجان (انظر التدوين المعدل ٧-١٣).

balungan: 2 7 5 6N

bonang barung: 2̇ 7 $\overline{755}$ 5 7 . . 5 7 $\overline{75}$. 6 7 . 6

التدوين المعدل ٧-١٣

مقطـــع بونـــانج بـــارونج Bonang Barung. اللادرانـــج Ladrang "ويلوجينج Wiluigeng"

وتؤدى مختلف آلات أسلوب العزف الهادى تنويعات أكثر تعقيدا تكون أكثر استقلالية عند جزء البالونجان وغالبا ما تكون مستلهمة فى عبارات من الأجزاء الغنائية. ولأنها تمتزج معا فى نسيج مكثف بأسلوب العزف الهادئ،

يكون من الصعب تمييز كل آلات أسلوب العزف الهادئ. وكمثال، نجد فى الجامبانج Gambang (اكسلفون)، الذى يعزف غالبا فى أوكتافات-أن اليد اليمنى عادة ما تخرج أصواتا بنفس النغمة مثل اليد اليسرى، ولكن على أوكتاف أعلى. والمقتطفات هنا من منتصف الجزء A، الإفادة الرابعة (٤,٠٥ حتى ٤,٢٠ على القرص المدمج ٢، تراك ٢٣). (انظر التدوين المعدل ٧-١٤).

```
balungan:                5               6               5              3P
r.h.      2 3 2 3 5 5 3 5 5 3 5 3 5 3 5 6 2 7 6 5 3 5 2 7 6 6 6 2 2 7 2 3
l.h.      2 3 2 3 5 2 3 5 2 3 5 3 2 3 5 6 2 7 6 5 3 5 2 7 6 7 6 2 6 7 2 3

balungan:                2               7               5               6
r.h.      3 5 6 7 6 2 7 6 5 6 3 2 7 3 2 7 7 2 7 2 7 6 5 3 3 5 3 5 6 6 5 6
l.h.      3 5 6 7 6 2 7 6 5 6 3 2 7 3 2 7 3 2 7 2 7 6 5 3 3 5 3 5 6 3 5 6
```

التدوين المعدل ٧-١٤

مقطع جامبانج **Gambang**، اللادرانج "ويلوجينج"

وفى إفادات أخرى لذلك المقطع، يكون جزء الجامبانج مماثلاً إلا أنه ليس متطابقا. ويستقى العازفون المهرة من مفردات لغوية أكثر شمولية للأنماط، وينوعون فى المقاطع المتكررة فى أدائهم بدرجة من المرونة الفردية، إلا أنها ليست فى تلقائية الارتجال الموجودة فى موسيقى الجاز أو الموسيقى الهندية. وعازف الجامبانج، مثله فى ذلك مثل موسيقىّ الجاميلان الآخرين، الذين لا يكون الجزء المشاركون به ثابتا تماما، نجده يعمل فى

نطاق نظام من الكوابح أو القيود (وهى ليست قواعد أو قوانين تماما). وفـــى نهاية المازورة، دائما وكثيرا ما تتطابق نظام الجامبانج والبالونجات، وهــم عادة يفعلون ذلك عند نقطة المنتصف (الضربة الثانية)، بينما لا يتم ذلك غالبا على الضربات الأخرى، حتى ولو أصدر الجامبانج صــوتا يماثــل ثمانيــة أضعاف نغمات البالونجان (وفى بعض الحالات يكون ٣٢ ضعفا).

الغناء فى لادرانج "ويلوجينج" Wilujeng" Singing in Ladrang"

يعتمد الغناء الفردى مع بالجاميلان هو الآخر على نظريــات وأفكــار تتراوح بين المرونة والقيود. وخلال أول مقطعى جونجــان، تقــوم إحــدى المغنيات بأداء عبارات مزركشة **Florid** تتسج خيوطها المتشابكة مع جــزء البالونجان. ورغم أن جزءها يتبع إيقاعا أكثر حرية من النــبض الإيقــاعى الثابت لمعظم الآلات (وعلى سبيل المثال الجامبانج الذى ناقشناه من قبــل)؛ فإن لحنها مبنى أيضا من عبارات عادة ما تنتهى على نفس النغمة مثل عبارة البالونجان. ورغم ذلك فإنها فى الممارسات الحالية، عادة ما تصل إلى تلــك النغمة عند ضربة أو ضربتين متأخرتين بعد معظم الآلات الأخرى. ورغــم أن عباراتها تشبه تلك التى يؤديها مغنون آخرون، فإن لها أنماطها الفرديــة. ولا يقتصر النص الغنائى المستخدم من قبل المغنى المنفرد (ومن الــصعب تحديده فى هذا التسجيل) على مقطوعة بعينها، فهو واحد ضمن كثيرين فــى صيغة شعرية مشهورة يتم مواءمتها مع بنية اللادرانج، ومــع كثيــر مــن المقطوعات فى نفس تلك الصيغة، ومعها صيغ أخرى.

وفى تباين مع المغنى المنفرد، يؤدى الكورس لحنا تم تأليفه من قبل والنص، رغم أنه يكون قد تم الاتفاق عليه قبل الأداء، فإنه يكون نصا عاما **Generic**، يستخدم فى كثير من مقطوعات الجاميلان وله علاقة بمعنى عنوان تلك المقطوعة. والميلوديات الجاوية والنصوص تشق طريقها مستقلة بدرجة كبيرة. وعلى سبيل المثال، قد يغنى المرء لحنا مفردا مع تنويع فى النصوص أو يغنى نصا منفردا فى تنويع من مقطوعات الجاميلان، ومثل تلك الخيارات تعتمد على رغبات المؤدين وأحيانا (إلا أن ذلك نادرا) على متطلبات مشهد درامى معين.

ويقدم النص الكورالى ألغازا كثيرة يبدو فيها المعنى من خلال عبارات غير مرتبطة ببعضها فى الجزء الأول، وفى نفس الوقت توحى بمعان أو أصوات أو كلمات أو عبارات الجزء الثانى، ويستمتع الجاويون كثيرا بهذا النوع من المخادعة الأدبية **Literary Indirection** ، التى نرى فيها تعبيرا جماليا عن القيمة الرفيعة التى تتمتع بها حدة الذهن والمخادعة فى الحياة اليومية. ولكى نفهم تلك الارتباطات، على المرء أن يعى الثقافة الجاوية الشعبية على أفضل وجه: التاريخ، الأساطير، الطبيعة، الغذاء، أسماء الأماكن (سواء فى عالم الواقع أو العالم الأسطورى). والشعر الجاوى تصعب ترجمته إلى الإنجليزية وقد أوردنا ترجمة حرة لتلك الأشعار:

النص

لادرانج "ويلوجينج"، بيلوج باثيت بارانج **Pelog Pathet Barang**

١- مانيس رنجا ساتريا إنج ليزانبورا **Manis**

Rengga, Satriya Ing lésanpura وجبة

خفيفة بألوان وزينة جذابة، الفارس من ليزانبورا

(مملكـــــة فـــى ماهابهاراتــــا **Lésanpura**
Mahabharata) ستيانانا ين لاليا مارانج سيرا
Setyaannana Yén Laiya Marang Sira.
فلتظل على إخلاصك إذا غمرك النسيان فلتظل
على إخلاصك حتى لو نسيت نفسك.

٢- تيرتا مايا سوبايا آنيار كيناريا ماء **Tirta**
Maya, Supayo Anyar kinarya، سرعان ما
يتدفق ماء قراح جميل فلندعه يتدفق بسرعة.

نينج انج دويا. تان نا نجاله آمونج سيرا **Ning**
Ing Driya, Tan Na Nglih Amung Sira.

لا يوجد النقاء/ الفراغ/ فى القلـــب... تحـــرك
لتنقية قلبى... كل شيء ساكن... ما عداك.

٣- كالا رتيا. ساتريا نجوحكولى جايا **Kala**
Reta Satriya Ngungkuli Jaya.

أم أربعـــة وأربعـــين ذات الـــرأس الحمـــراء.
والفارس يتفوق على مجده/انتصاره. عند الفجر،
يحقق الفارس مجدا ليس له مثيل.

سون مبانج - إمبـــانج هاميـــسيزا جـــرونينج
Sun Mbang-Embang Hamisésa بـــورا
Jroning Pura.

أتوق إلى القوة فى مجالى/ نصرى ليتنى أمارس
القوة هنا فى هذا المجال.

وبعض التوريات هنا تكون غامضة حتى لمعظم الجاويين. وشرح اثنين منها لابد أن يعطيك فكرة عن الكيفية التى يعملون بها. ففى البيت الأول من المقطع الشعرى ١، توحى الكلمات ساتيريا إنج ليزانبورا (فارس من مملكة ليزانبورا) بصوت أول كلمة فى البيت الثانى "ستيايانانا **Setyanana**"، وهى إحدى شخصيات عرائس خيال الظل واسمها "ساتياكى **Satyaki**" تشير إلى فارس شهير أتى من ليزانبورا **Lésanpura**. وكلمة كالاريتا **Kalareta**، فى البيت الأول من المقطع الشعرى ٣، لا توحى بالصوت، بل بمعنى الجزئى الجذرى **Root Particle** فى الخليط مبانج – إيميانج **Mbang- Embang** فى البيت الثانى. ورغم أن التعبير المكون من كلمتين كالا ريتا يعنى الدودة أم أربعة وأربعين **Cerntipede**، فإن الكلمتين تترجمان كلتاهما بمفردها إلى وقت **Time** (كالا **Kala**)، وأحمر **Red** ريتا (**Reta**) وهو تعبير جاوى عن الفجر **Dawn**. وكلمة بانج **Bang**، وهى جذر **Root** مبانج– إمبانج **Mbang – Embang**، تشير إلى معنى آخر لأحمر **Red**، وبانج–بانج وتيان **Bang-Bang Wétan** (حرفيا أحمر – أحمر شرقا **Red – Red East**) هو التعبير الجاوى عن كلماته الفجر **Dawn** وفى ذلك المثال، كما هو شائع فى المقطوعات التى يتحد فيها المغنون من الذكور والإناث فى أداء النص، يتم ترصيع ذلك النص بكلمات إضافية ومقاطع لفظية قد تكون معانيها غامضة (موضوع تحتها خط فى التدوين المعدل ٧–١٥)، وقد يتم تكرار مقاطع من النص. وتوحى تلك الخصائص بقوة بالأهمية الكبيرة لما يمكن أن نطلق عليه العناصر الموسيقية (الدرجة **Pitch** والنمط الإيقاعى **Rhythm**)

فوق الكلمات، مع غموض معنى الكلمة فى الغالب، ولـذا فالكلمـات تعمـل بصفة أساسية كوسائل ناقلة للحن الجميل. ويبين التـدوين المعـدل ٧-١٥ مخطط المقطع الشعرى Stanza الأول (مع البالونجان Balungan وتـرقين الجونج Gong Punctuation المبين فوق خط الغناء).

```
Chorus enters at end of second umpak (1:45 on stopwatch):      6 6N/G
                                                              Andhé

ngelik:
   .   .   6   .    7   5   7   6N    3   5   6   7P   6   5   3   2N

    -------------7----2---     2-376--------     2-327------675-----6532
    _____________6             ba-  bo           Ma- nis      reng-   ga

   6   6   .   .P   7   5   7   6N    .   7   3   2P   .   7   5   6N/G

  ---------    6-535----6-722----3276----- 567-  5-632-----  723--223276
               sa- tri-     ya      ing          Lé- san-          pu- ra.

umpak:
   2   7   2   3    2   7   5   6N    3   3   .   .P   6   5   3   2N

  ---------              2--3232--76--53-----    3-566-----5675----6532
                         Ba-bo ba- bo            Se- tya-     na-     na

   5   6   5   3P   2   7   5   6N    2   7   2   3P   2   7   5   6N/G

  --------     6-753--2-2-2---232-376-------     2--33------722----3276
               yèn  laliya marang si-ra          ma- rang     si-     ra

umpak:
   2   7   2   3    2   7   5   6N    3   3   .   .P   6   5   3   2N

  ---------              2--3232--76--53-----    3-566------5675----6532
                         A- dèn a- dèn           Se- tya-     na-     na

   5   6   5   3P   2   7   5   6N    2   7   2   3P   2   7   5   6N/G
    (no vocal, until end of line, where next verse begins):     6 6
                                                                An-dhé
```

التدوين المعدل ٧-١٥

المقطع الشعرى الأول - جزء الغناء الكـورالى "لادرانـج ويلوجنج Ladrang Wilujeng"

ويعمل المقطع الشعرى الثانى بنفس الطريقة، مع تكرار آخر أربعة مقاطع لفظية **Syllables** عند نهاية جزء واحد **A**، وتكرار المقاطع اللفظية الأربعة الأولى من البيت الثانى فى الجزء **A** التالى. والمقطع الشعرى الأخير فقط (وهو هنا الثالث، إلا أن ذلك قد يكون قد استمر على كثير من المقاطع الشعرية الأخرى) هو الذى ينتهى بعد جزء واحد **B** وجزء واحد **A**، وهكذا فهو لا يصل إلى صيغ الإقحام **Interjections** "آدن آدن**Aden Aden** " وتكرار أول أربعة مقاطع لفظية، التى من الممكن أن نتوقعها فى جزء **A** التالى، وذلك إذا لم ينته الأداء عند النقطة التى يتوقف عندها.

سيرة حياة كى نارتو سابدو Ki Nartosabdho

موسيقى جاميلان، ومؤلف موسيقى، ومحرك عرائس

حتى الآن، كان تركيزنا على صيغة أساسية على الصوت الموسيقى وبنيته، وماذا عن هؤلاء الناس الذين جذبتهم تلك الموسيقى-الموسيقيين أنفسهم. وكثيرا ما كان الباحثون من أهل جاوه أو الأجانب سواء، يذكرون العلاقة الوطيدة بين الفنون فى جاوه والواقع، أن منزلة الموسيقى لا تمنعه من ممارسة الرقص أو المشاركة فى عروض العرائس. وهناك كثير من أحسن المؤدين فى أحد أفرع الفن يمتلكون القدرة على الإبداع فى عدة فنون أخرى. وعلى الصفحات التالية نعرض لأحد الفنانين من الطراز الأول، حقق شهرة عريضة كموسيقى جاميلان، ومؤلف موسيقى، ومحرك عرائس ظل أيضا، وهو يتحدث عن نفسه. والسيرة التى نقدمها هنا على أساس لقاء قمت

به أنا وزوجتى مع الراحل "كى نارتوسابدو" فى عام ١٩٧٩. (وفــى كتــاب بيكر **Becker** مناقشة تفصيلية حول موسيقاه ١٩٨٠). وقد استهللنا الحــوار بسؤاله كيف أصبح محرك عرائس **Puppeteer**. وقد روى لنا سيرته الذاتية منذ نعومة أظفاره، ولم نقاطعه سوى بعدة أسئلة، وقد حذفتها هنا:

"... منذ أن جلست على مقعد المدرسة فى السنة الثانية الابتدائية كان لدى موهبة ومهارة فى تناول الفنون. ولكن أى نوع منها؟ التصوير والرسم. رسومات الأطفال، وحتى لو كان الأمر كذلك. فهــل بالأســلوب التكعيبــى، الواقعية، التعبيرية، وإبداعاتى الخاصة: فعلى سبيل المثال، حمــل يطــارده نمر، أشياء من هذا القبيل. والآن فهم فى الواقع لا يعطون دروسا فى تلــك الأنواع من التصوير للأطفال فى سنى، إلا أننى حاولــت بكــل وســيلة أن أستنسخ صورا لمصورين آخرين فى ذلك الوقت. وبعد أن بدأت أتعلم قواعد التصوير، شرعت فى تعلم الرقص الكلاسيكى. وقد قمت بأداء أدوار القــرد والغول وهكذا. وقد تعلمنا بالفعل الكثير حول الرقص الكلاسيكى-وليس كــل شىء، ولكننا اكتسبنا الكثير من المعلومات. وفى ذلك الوقت كنت أعيش فى قريتى الصغيرة فى منطقة كلاتين **Klatén** (بــين يوجيــا **Yogya** وســولو **Solo**) وتسمى "ويدهى **Wedhi**"، وقد ولدت فى ويدهى فــى ٢٥ أغــسطس ١٩٢٥. وعندما بلغت الثانية عشرة وكنت فى الصف الثالث، كان لدينا معلم يعطى دروسا فى الرقص، وكان ذلك المعلم من سولو. وقد أخذنا الدراســة مأخذ الجد حيث أصبحت لدينا القدرة على تقديم عرض ممتاز. وكان ذلــك شيئا نادرا لأطفال القرية أن تتاح لهم فرصة دراسة الرقص الكلاسيكى على يد معلم من سولو.

وبعد الرقص بدأت أتعلم الموسيقى الغربية-الفيولينا، الجيتار، التشيللو، والكيرونسونج Keroncong [عبارة عن كوردفون Chordphone[1] صغير، مثل الأوكوليل Ukulele[2]، وتعزف في نوع Genre من الموسيقى الإندونيسية المتأثرة بالغرب وبنفس الاسم. وكانت آلات الفيولينا، والجيتار، التشيللو التى أدرسها تستعمل من خلال نفس نوع الموسيقى هذا، وليس فى الموسيقى الكلاسيكية الغربية]. وبمقاييس القرية، كان أدائى ممتازا، إلا أنه لم يكن بمقاييس المدينة. وبعد ذلك، درست موسيقى الجاميلان. وقد استهلكت كل تلك الاهتمامات حقها من الوقت، والعواطف، وعلى نحو خاص ما أنفق عليها من مال. وبخاصة على شراء الآلات الموسيقية التى كنت اشتريها للدراسة، وكان ثمن الجيتار عام ١٩٣٧ ستة جولدن-عملة هولندية- أو يمكن القول ست روبيات Rupiah (عملة إندونيسية). كان ترتيبى الثامن بين أشقائى وشقيقاتى، وأصغرهم. وقد ولدت لأسرة فقيرة-لم يكن لأبنائها حظ من الثروة أو التعليم، ولذا لم أستطع أن أستكمل تعليمى فلم يكن لدينا دخل.

وقد توفى والدى وأنا فى السنة الثانية، أما والدتى فكانت بالفعل قد أصبحت أرملة عجوزًا وأخذت أساعد نفسى بصنع الأقنعة كى يمكننى أن

---

(١) يطلق هذا اللفظ على أى آلة تصدر الصوت عن طريق اهتزاز وتر أو عدة أوتار بين نقطتين وبذا تكون الفيولينا، والجيتار، والهارب، والليرا كوردوفون-المترجم.

(٢) آلة وترية من عائلة الجيتار نشأت فى هاواى فى القرن ١٩ وانتشرت فى الولايات المتحدة فى القرن العشرين وتصنع فى أربعة أحجام: سوبرانو، كونسيرت، تينور، باريتون-المترجم.

أتابع دراستى وخططت لإنهاء دراستى بعد الصف الخامس، وكنــت أدرس اللغة الهولندية بعد انقضاء اليوم الدراسى إلا أنها كانت تكلفنى ١,٢٥ جولدن شهريا، ولذا أوقفت دراسة الهولندية بعد شهرين... حيث طردت لعدم قدرتى على دفع المصاريف.

وفى مراهقتى، لم يعد هناك لدى دافع للتشبث بالبيت دونمـــا هـــدف، وهكذا انطلقت إلى الدنيا حتى دون أن أستأذن والـــدتى... ودونمـــا طريـــق أمامى. ومثل أى طائر فى الفضاء لم أكن أعرف أين يحط بى الرحال. كان الأمر- يبدو كما لو كنت محتاجا لبعض الوقت لكى أعانى-عفوا، إننى عادة لا أبوح بكل أسرارى، أما الآن فأنا على أية حال، مثل طائر محلق، لــيس لدى أى فكرة حول المكان الذى سأحط عليه. ولذا حق على القــول بــأننى "جيلاندنجان **Gelandangan**" (متشرد بـــلا مـــأوى). وإذا لـــم أكـــن ذلـــك الجيلاندنجان، فإنا منبوذ، أو روح منسية. ولقد شعرت بأن الطريـــق الـــذى يجب على أن أسلكه هو أن اتبع فرق الموسيقيين والمغنين المعروفـــة باســـم الكيثوبراك **Kethoprak** [دراما موسيقية، مع روايات من التاريخ الأسطورى الجاوى] والوايانج أورانج **Wayang Orang** [دراما موسيقية راقصة مأخوذة من نفس الملاحم الهندية مثل عرائس خيال الظل]. وفى البداية التحقت بفرقة كثيوبراك، حيث عملت كممثل وموسيقى جاميلان. إلا أن ما كنت أتقاضـــاه لقاء أدوارى الصغيرة، مبلغ تافه للغاية، وما زاد الطين بلة هو قدوم اليابانيين مما عزز من مشاعرى نحو مواصلة التنقل هائما على وجهى فى أسمال باليه لا تليق بإنسان [خيش وعدة أكياس... إلخ، حيث استولى اليابـــانيون علـــى

معظم القماش فى أثناء الاحتلال، إلا أنه سواء أحببت ذلك أم لا، فقد كانت الظروف تملى ذلك. وفى اللغة الجاوية هناك مثل يقول "تونتج جامان كالاكونى nuting Jaman Kalakoné" [مطاوعة الأيام هى الطريق إلى العمل-أو اذهب مع التيار] وهناك أمثال كثيرة وروايات ما زالت ذات محتوى صوفى باطنى فى إندونيسيا. وعليك أن تدرك أنه رغم وجود تكنولوجيا متقدمة، فإنه ما زالت الأمور الغيبية والشعبية تفرض وجودها، بل ربما تكتسب قوة كل يوم.

وهكذا عزفت مع حوالى عشر فرق كيثوبراك، لمدة شهر واحد ثم انتقل لأخرى لمدة ثلاثة شهور، وأتركها وهكذا... وأطول فترة قضيتها مع فرقة لم تزد على خمسة شهور. وفى لغتنا يسمون ذلك "ليسيكان Lécékan- الذى لا يعتنى بنفسه. وفى أحد الأيام، كنت أقرع الطبلة لفرقة كيثوبراك تدعى سرى واندوو Sri Wandowo، تفرق فى كلاتين Klaten. كان ذلك عام ١٩٤٥، قبل إعلان الاستقلال مباشرة [١٧ أغسطس]. وكان هناك مدير لفرقة نجيستى باندهاوا وايانج أورانج " Ngesthi Pandhawa Wayang Orang" يتناول طعامه خلف خشبة مسرح الكيثوبراك. وبهره عزفى وبعد أن عاد لبيته (بعد أن أكل أرجل ضفادع) استدعى ثلاثة من فرقته وأمرهم بالعثور على من كان يعزف الكيندهانج Kendhang لفرقة الكيثوبراك. وهكذا تم إلحاقى بفرقة باندهاوا Pandhawa تلك. وما كان يثير دهشة أعضائها هو أننى كنت العضو الوحيد الذى عزف الطبل فى جسارة لدى أول ظهور له. لقد كان لدى خبرة كبيرة فى العزف، إلا أن ما كنت أعرفه كان

محتاجا لتطوير Upgrading. والآن ذلك الفتى المسمى نارتو [نارتو سابدو] كان رجلاً دون تطوير. كان ثلاثة أرباع أعضاء الفرقة يبدون ازدراء وتهكما على، ويحتقرون سلوكى. عضو جديد لديه من الجسارة ما يكفى لكى يُوجه (يقود الأداء) ويعزف الطبل ؟ والآن، وأنا اتذكر تلك الأيام، كانت "نجيستى باندهاوا" مجرد فرقة "وايانج أورانج"، يسمح جدولها بوقت فراغ كبير ولذا أخذت فى تطوير وضعى دون ثورة[1] أما ثورتى فكانت على مسرح "نجيستى باندهاوا"، سواء فى موسيقى الجاميلان أو فى الرقص، وكذا فى المقطوعات الجديدة التى وضعتها ولا بد أن أقول ألفتها Composed". وحققت مقطوعاتى شعبية هائلة بين الجماهير.

وقد تنوعت الموسيقى بين ألحان من القرية، وألحان جديدة لم تكن معروفة فى جاوة، مثل تلك التى على إيقاع الفالس، [وقد قام موسيقيون آخرون بالتجريب مع موسيقى الجاميلان فى إيقاع ثلاثى، بما فى ذلك الإيقاع المسمى "اليوجانيز هاردجوسوبروتو Yogyanese Hardjosoebreto. ومن الصعب تحديد من كان له الحق فى الادعاء بأنه أول من فعل ذلك] وكانت المقطوعة "سانج ليلانا Sang Lelana (الجوال The Wanderer)، كما كان هناك أيضا أكو نجيمبى Aku Ngimpi (إننى أحلم). و"سامبورإيجو Sampur Ijo (الوشاح الأخضر) وهى مقطوعة راقصة!.

وكانت الأجزاء الغنائية فى تلك المقطوعات المكتوبة فى إيقاع الفالس: أحيانًا ثنائيات أو ثلاثيات: صوت واحد، أو اثنين، أو ثلاثة أصوات [كل

---

(١) Evolution Not Revloution ـ الأصل ـ المترجم.

صوت يؤدى لحنا مختلفا] وعندما جربنا ذلك خارج نطاق "تجيستى باندهاوا"، وكان هناك من أخذوا يتنبؤون بأننى فقدت عقلى وكانت إجابتى هى أننا جميعا بشر، وأن الله قد وهبنا الماشية وليس البوفتيك. وبما أن الله أعطانا الماشية، فلدينا الحق فى تحويلها إلى شيء مناسب ونافع، حسب أذواقنا. وكل ما نأخذه من إيقاعات وموازين من خارج إندونسيا يكون ذلك شيئا جميلاً ما دمنا لا نغير أو نهدم الإيقاعات الإندونيسية الأصيلة. وعلى سبيل المثال الإيقاعات الثلاثية **Triple Rhythms** [مختارات نارتو سابدو ــ على العلامات "X" فى التدوين المعدل ٧-١٦. ودندنة **Hums**].

```
           x       x      x      x      x      x      x      x      x
Gong . . 3 5 7 6 6 . 5 3 6 5 5 . 3 2 7 2 . . 5 6 5 3N
      . . 7 2 6 7 7 . 3 2 7 2P
```

التدوين المعدل ٧-١٦

عرض كى نارتو سابدو للموازين الثلاثيـة **Triple Meter** فى الجاميلان.

إن ذلك كان فى الأيام الخوالى، أما اليوم فعندما يحدث ذلك، فإنه يسبب صعوبة ومشاحنات لجميع الآلات التى تعزف باليدين. الطبول كمثال آلات الجندر **Gender**، والجامبانج **Gambang**. إلا أن ذلك لا يعد مستحيلاً. ففى البداية [نجدهم يعزفون] أولاً أبسط الأنماط، الآن اكتسبت تلك الإيقاعات شعبية كبيرة ويستمتع بها الكثيرون، ومن بينهم خبراء يعزفونها. ومن الواضح أننى أواجه اليوم بعض التحديات، وكثيرا من النقد الذى يدعى أننى أحطم التقاليد. وقد أطلق على لفظ المدمر **Destroyer**. إلا أننى لم أعتبره نقدا بل سوط يدفعنى قدما لأجد طريقا. والواقع أن النقد قد وجد ما يبرره

وهى قضية ليست فى بلدى وحده، بل فى بلدك أيضا. أما إذا كان هناك شيء ما يثير الدهشة أو يبدو غير منطقى، ويجرى استخدامه فى الفنون على نحو مفاجئ، فإنه يثير موجة من الاحتجاج والنقد، لكن هل هذا صحيح؟ وهكذا تمضى مسيرة الجنس البشرى فى كل مكان على نفس الوتيرة. وما يختلف هو المظهر فقط، أو اللغة، أو التقاليد والعادات، إلا أن الحياة هى هى، أليس كذلك".

ودارت الأحداث لأساير الأمور. وأعطانى مديرى شيئا ما: ليس نقودًا، بل اسمًا من قبل كنت سونارتو **Sunarto**، والآن نارتوسابدو [من سابدا **Sabda** ــ انظر بعده]. وقد تقبلت ذلك الشرف بامتنان، رغم أننى لم أتنبه فى حينها إلى تبريراته. ففى إندونسيا غالبا ما يتخذ المرء اسمه من مهنته وعلى سبيل المثال، باك هارجاسوارا **Pak Harga Swara** [سوارا بمعنى صوت] يعمل كمغنى، جيرونج **Gérong**. وهكذا هارجانا باواكا **Hargana Pawaka**، فهارجانا تعنى "آمن **Safe**" [قارن فيلوجينج **Wilujeng**]، وباواكا تعنى "النار **Fire**"، وكان يعمل فى فرقة الإطفاء، أى واحد صناعته إطفاء النيران. ويعنى اسم ويجنايا بانجراويت **Wignya Pangrawit** عازف الجاميلان (**Wignya** ماهر)، (بانجراويت عازف جاميلان). أما نياتا كارتيا **Nyala Carita**: نياتا **nyata** واضح **Clear**، وكاريتا **Carita** قصة **Story**، فكان محرك عرائس ماهر لديه قدرات الحكّاء **Storyteller**. وقد أضيف إلى اسمى كلمة **Sabda** التى تعنى حديث الرجل المقدس. وهكذا كنت مؤلفا موسيقيا وطبالا فى فرقة نجستى باندهاوا وتخصصت فى موسيقى الجاميلان. ولم يبدو ممكنًا أننى قد أنطق مثل ذلك الكلام. كنت أقوم بتعليم موسيقى الجاميلان والغناء. ولذا فقد تعجبت كيف تتناسب مهنتى مع هذا الاسم سابدا **Sabda**.

[فى الـــ وايانج أورانج Wayang Orang، يجلس شـــخص مـــا مـــع الموسيقيين ويؤدى دور الـــ"دالانج Dhalang- وهو لا يحرك عرائس، بـــل يؤدى دور الراوى، ويغنى أغانى تعبر عن المزاج النفـــسى Mood Songs تعرف باسم السولوكان Sulukan. وقد عرفنا من خلال لقاءاتنا مع أعـــضاء آخرين فى فرقة نجيستى بانداوا أنه حدث فى إحدى الليالى أن الدالانج المعتاد لم يكن قادرا على الأداء فقام نارتوسابدو بدوره، ولدهشة النظـــارة، أظهـــر قدرات غنائية وصوتا جميلاً، فى الأداء بلغة الدالانج القديمة، مـــع معرفـــة شاملة بالقصة وقد سبقت تلك الحادثة ظهوره للمرة الأولى كـــ وايانج كوليت دالانج Wayang Kulit Dhalang محرك عرائس].

فى ٢٨ أبريل ١٩٥٨، حصلت على لقب الـــدالانج] وهنـــا محـــرك عرائس للوايانج كوليت Wayang Kulit، وليس وايانج أورانج] فى جاكارتا، وكان رجال فرقة الإذاعة الإندونيسية القومية R.R.I قد سمعوا أننى تعلمـــت حرفة تحريك عرائس الظل. وفى يناير ١٩٥٨ اســـتدعيت لمكتـــب مـــدير الإذاعة، باك أتماكا Pak Atmaka- وما زال حيًا. سألنى: هل أقوم بعمـــل برنامج إذاعى [رغم أن فن عرائس خيال الظل الجاوى يـــستخدم عـــرائس ملونة وعليها زخرفة جميلة بالحفر، فإنه كثيرًا ما تتم إذاعة العـــرض فـــى الراديو. ويتتبع المستمعون القصة بتعرفهم على صوت كل شخصية للعرائس كما أنهم يستمتعون بالموسيقى أيضًا]. وقد أجبت بأننى مستعد لذلك تمامًـــا. والإذاعة تُسمع فى جميع أرجاء إندونيسيا، وقد تسمع خارجها أيضًا. ولقـــد كان ذلك قبل جميع محطات الإذاعة الخاصة. وقد وافقـــت علـــى أداء تلـــك

العروض لمدة عدة أشهر بدءا من أبريل حيث كانت الإذاعة تسمع بوضـوح على مسافات بعيدة. وكان ذلك هو الشكل الذى يجب أن يتخذه العرض، وهل سيكون كلاسيكيا أم ابتكاريا؟ وهل كان فى إمكانى مواءمة مستوى إنجازاتى فى موسيقى الجاميلان؟ وكيف سيتم الأمر، كان الأمر محيرا دائما بالنسبة إلى. وكانت هناك امرأة، مغنية (بيسندهين **Pesindhèn**) أعطتنى وعدا، بأننى لو أديت عرض عرائس طوال الليل، فإنها ستمنحنى قبلة. قبلة احترام وليست قبلة مثيرة للشهوة **erotic**، أو داعرة..!!

وفى إحدى الليالى عند عودتى للمنزل فى سيمارانج **Semarang**، بعد الأداء فى جاكارتا، زارنى ضيف، وكان اسمه سرى هاندايا كوزوما **Sir Handaya Kusuma**. وقد زارنى باسم كلية الطب فى يوجيا. وكان يريد منى عرضا بمناسبة أعياد الكريسماس [رغم أن قليلاً من الجاويين يعتنقون الديانة المسيحية، فإن الكريسماس يكون عطلة هناك، وتستمر حتى بعد رأس السنة]. وقد طلب منى أن أعرض رواية كلاسيكية. وهكذا توالت على طلبات العروض: جاكارتا، يوجيا، سورابايا، سولو. وصحيح أننى كنت أكسب مالاً، إلا أن الأهم هو أننى كنت اكتشف اسما أيضاً والآن فإننى أقدم عرضا أو عرضين كل أسبوع، إلا أن لدى طلبات أكثر من ذلك. وقد قدمت عرضا فى قصر الرئاسة فى جاكارتا لباك هارتو **Pak Harto** [الرئيس السابق سوهارتو **Suharti**] أربع مرات.

كيف تعلمت؟ إننى ممن يمكنك أن تطلق عليه "من علم نفسه **Autodidact**". فأنا أداوم على القراءة، إلا أنه من الضرورى أن أواظب

على مشاهدة عروض عرائس خيال الظل. ولا أكتفى بمشاهدة العروض القديمة، بل أشاهد الجديدة أيضا. فكل عرض مهما كان محركه، يقدم لى شيئا جديدا قد أستخدمه فى عروضى.

وماذا عن الموسيقيين؟ عندما عزفت لأول مرة فى جاكارتا، كان ذلك مع موسيقى فرقة إذاعة إندونيسيا **R.R.I** الذين صاحبونى. وكنت فى جولاتى فى كل مكان أصطحب معى من هم أقربهم منى، عازف الجيندر **gender** باك سلاميت **Pak slamet**، الذى قدم من يوجيا وظل يعزف مع فرقة إذاعة إندونيسيا **R.R.I**، وكان المرحوم باك ويريا **Pak wirya** هو الطبال الخاص بى. ومنذ عام ١٩٦٩ أصبح لى فرقتى الخاصة" كوندهونج رواس **Condhong Roas**، ومعظم عازفيها من شباب الموسيقيين تحت سن الخامسة والثلاثين.

وفى أوائل السبعينيات، بدأت فى تسجيل شرائط كاسيت، وبدأت بمقطوعاتى الجاميلان الجديدة، وتلا ذلك موسيقى عروض كبيرة لعرائس خيال الظل. وقد قامت شركة التسجيلات القومية "لوكانانتا **Lokananta**" فى الستينيات بإنتاج عدة تسجيلات أيضا. وكانت أول مجموعة لى من شرائط الكاسيت الوايانج **Wayang** تدور حول قصة جاتوتكاكا سنجينج **Gatutkaca Sungging**، وقد تم تسجيلها فى عام ١٩٧٤، إذا لم تخنى الذاكرة، ولا أفضل قصة على أخرى فكلهم أولادى. وإذا أراد أحدهم أن يستأجر محرك عرائس ويسأل عن "بارتاكراما **Parta Krama**" على سبيل المثال [وكلمة بارتا تشير

إلى اسم آرجونا Arjuna، زفاف آرجونا، لا يجب على أى محرك عـرائس أن يقول إنه لا يحب تلك القصة. فهذا لا يليق أبداً!

ما التغيرات التى أراها للخمس أو عشر سنوات القادمة؟ قد يكون من الممكن التنبؤ بتغيرات فى التكنولوجيا، أما الثقافة فلا، ولا للفنـون أيـضاً. والبعض يرى أن "الوايانج كوليت Wayang kulit" يجب أن يقـدم باللغـة الإندونيسية. وبالنسبة إلى، إذا ما كان التغيير سيضيف إلى جمال الفن، فيمكن قبوله. وإذا لم يضف شيئا فلا داعى له. وفى اللغة الجاوية هناك طرق كثيرة لكى تقول يأكل أو ينام [وبدأ يسرد أمثلة على مختلف مـستويات التـشريف honorific التى تنتشر فى اللغة الجاوية إلا أنها لم يعـد لهـا مكـان بـين الإندونيسيين. وقد أدركت من كلام نارتو سابدو ضمنيا أنه، ودون أن يقـول ذلك صراحة، يجد "الوايانج" أكثر جمالاً فى لغتها الجاوية، ويرغب أن تظل كما هى، وذكر أنه استقى موسيقى الجاميلان من مختلف مناطق جاوا، حتى السوندا Sunda وبالى Bali، واستخدمها فى صيغة الجارا-جـارا – Gara Gara [فاصل كوميدى يقع عند بداية قسم "الباثيت سـانجا Pathet Sanga، حوالى الساعة الواحدة صباحا]. كما ذكر أنه لم يدرس فقط تلـك الأغـانى المختلفة، بل تناولها فى حرية أيضا. وأكد أن السمات الأخـرى لعـروض عرائسه لم تتأثر بالأساليب الإقليمية الأخرى. فأسلوبه سولونى Solonese فى الأساس "... من ذا الذى يمكنه أن يتنبأ إذا ما كان سيتغير، أو كيف سيتم ذلك التغيير...؟...."

لقد كانت الصفحات السابقة ترجمة لكثير مما قاله لى نارتو سابدو ولزوجتى عندما زرناه فى بيته المتواضع فى سيمارانج. وعلى الرغم من أنه كان لا يزال يقدم عروضا للوايانج تمتد حتى الصباح، مرة أو مرتين أسبوعيا، فإنه كان يعانى من مرض فى كليته. وفى أواخر عام ١٩٨٥ توفى نارتو وترك ميراثا من مئات أغانى الجاميلان، ومئات من التسجيلات الموسيقية، وحوالى مائة تسجيل لعروض وايانج تمتد طوال الليل. وما زالت فرقته كوندهونج راوس تعزف موسيقاه، إلا أنه لم يظهر حتى الآن أحد ليعتلى عرش نجومية عالم الفنون الأدائية الجاوية – وهو عالم، ظل حتى عصر الوسائط المتعددة لا يعرف نظام النجم حقيقة.

القرص المدمج ٣ : ١

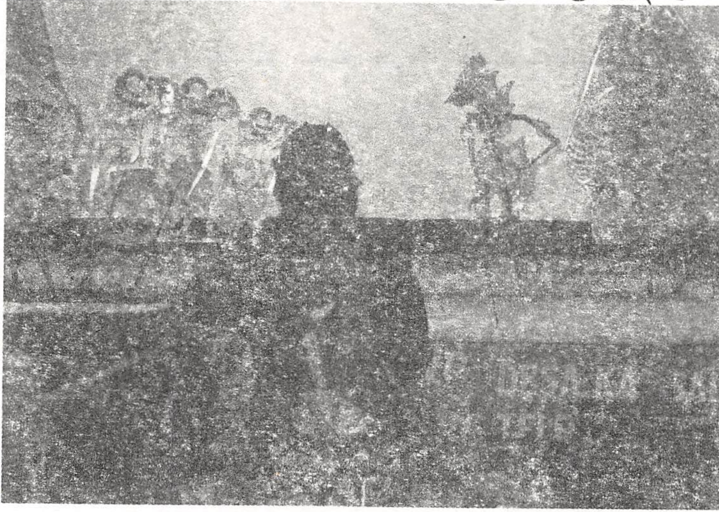
بليون "لاسم" Playon "Lasem" سلندرو باثيت نيم Pathet nem.

تسجيل ١ (سج : ١). موسيقى الجاميلان المركزية الجاوية لعروض عرائس خيال الظل. أداء فرقة الجاميلان تحت قيادة كى سوبارمان Ki Superman. تسجيل ميدانى لـ ر. أندرسون سوتون R. Anderson Sutton يوجياكارتا Yogyakarta، جاوه. إندونسيا – ١٩٧٤.

موسيقى الجاميلان وعروض عرائس خيال الظل

والآن وقد ألقينا نظرة على رجل شارك بعمق فى إحياء موسيقى الجاميلان وعروض عرائس خيال الظل، أجد من المناسب أن نلقى الضوء على بعض الموسيقى التى ارتبطت رباطا وثيقا بعروض أداء عرائس خيال الظل (شكل ٧–٨). وكل المقطوعات التى درسناها حتى الآن نادرا ما تُعزف لأغراض مصاحبة الرقص أو العروض الدرامية. والمقطوعات الموسيقية الأساسية لبرامج عرائس خيال الظل هى مؤلفات تؤديها آلات الكينونج Kenong والكمبل Kempul فى كثافة مع إيقاعات جونجان متغيرة الطول – والمقطوعات تولد مستوى من الإثارة، يرجع فى جزء منه إلى الترقين

الكثيف من الجونج. ويحتوى كل باثيت Pathet على ثلاث من تلك المقطوعات على الأقل: وهى على التوالى هادئة نسبيا، مثيرة إلى حد ما، ثم فى غاية الإثارة. ويكون ترقين الجونج فى أشد حالاته غزارة Densest فى المقطوعات شديدة الإثارة، ويوجد بأقل قدر ممكن فى المقطوعات الأشد هدوءا. ويحدد محرك العرائس أى المقطوعات سيتم عزفها، ولابد أن يفرض سيطرته على مئات الشخصيات والروايات التى تحفل بها تلك التقاليد وسنستمع إلى نسختين لواحدة من تلك المقطوعات، اليوجيانيز Yogyanese بلايتون Playton "لاسم Lasem" (بلا – يون – لاه – سوم – Plah – Yon – Lan – Suhm)، سلنيدرو باثيت نيم Slèndro Pathet Nem (القرص المدمج ٣، تراك ١و٢) والتى تعطى مثالاً لفئة المقطوعات المثيرة نوعا ما.



شكل (٧-٨)

دهالانج Dhalang (محرك عرائس خيال الظل) كى باور Ki. Bawor يؤدى عرضا "ويانج كوليت Wayang kulit قرب مدينة بوروكيرتو Purwokerto غربى وسط جاوه ١٨ يوليه ٢٠٠٦.

اعتمادا على الحالة المزاجية **Mood** التى يريد محــرك العــرائس ان يرسخ لها، يمكن أداء المقطوعة فى أسلوب عزف صــاخب أو هــادئ، أو ممكن تغييره عند أى نقطة. (وأكثر المقطوعات الثلاث هدوءا عادة ما تكون فى أسلوب العزف الهادئ، أما الأكثر إثارة فدائما ما تــؤدى فــى أســلوب العزف الصاخب). ومن الممكن أيضا تعديل المقطوعة تعديلاً جــذريا كــى تلائم متطلبات اللحظة الدرامية. وفى بعض الأحيان، قد تواصل مسيرتها من خلال تكرار الجزء الأوسط، لمدة تتراوح بين خمس وعشر دقائق. وخــلال مسار عروض الليلة الكاملة، التى سجلت فيها تلك الأمثلــة، أشــار محــرك العرائس (كى سوبرمان **Ki Superman**) كى يتم عزف تلك المقطوعة ثماني عشرة مرة، وبالطبع كان ذلك فى نطاق جزء "الباثيــت نــيم **Pathet Nem** فى أثناء الليل، الذى استمر من حــوالى التاســعة مــساء حتــى الواحــدة والنصف صباحا.

ويبين التدوين المعدل ٧-١٧ تدوين البالونجان **blaungan** للمقطوعة كلها، كما يوضح صوت الجونج أجينج **Gong Ageng** أو سيم **Siyem** عنــد نهاية كل بيت، كما هو مكتوب. ويعزف الكينونج **Kenong** مع كل ضــربة بالونجان **Balungan**، والكيمبول **Kempul** مع كل ثانى ضربة (فيمــا عــدا اللحظة التى يــصدر فيهــا صــوت الجــونج)، وكــذا الكيتــوك **Kethuk** بين الضربات.

```
Introductory portion:      (signal....)  5                 Length of Gongan
                     6 5  6 5 6 5  2 3 5 6                 10 beats
                 1 6 5 6  2 3 5 3  2 1 2 1                 12 beats
                 2 1 2 1  6 5 3 5  2 3 5 6                 12 beats
                 1 6 5 6  5 3 2 3  1 2 3 2**               12 beats

Repeated portion:
    [: 5 6 5 3  5 6 5 3  6 5 2 6  5 2 3 5*                 16 beats
                         3 2 3 2  6 5 2 3                   8 beats
       5 3 5 3  5 2 3 5  1 6 5 3  2 1 3 2                  16 beats
                         6 6 1 2  3 5 6 5                   8 beats
                2 1 2 1  2 1 3 2  5 6 1 6                  12 beats
                         3 2 5 3  6 5 3 2 :]                8 beats
  Endings:
   *  from gong tone 5 (first rendition):   2 1  3 2 1 6
   ** from gong tone 2 (second rendition):  5 3  2 1 2 6

- - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

Punctuation Pattern for playon/srepegan form:

  kempul & gong:        P   (repeat x ?)    G        e.g.:  P   P   P   P   G
  kenong & kethuk:   tNtN   (repeat x ?) tNtN              tNtNtNtNtNtNtNtNtNtN
  balungan:           . .   (etc.)        . .               6 5 6 5 6 5 2 3 5 6
```

التدوين المعدل ٧-١٧

تدوين البالونجان Balungan للمقطوعـــة بليــون "لاســم" Lasem" Playon". سلندرو باثيــت نــيم Slèndro Pathet Nem

لاحظ أن معدل تردد التطابق هنا، بين ترقينات الجونج يكــون عاليــا للغاية: كل ثانى ضربة! وبالنسبة إلى الجاوى، يسبب ذلك إثارة للموســيقى، ويناسب تماما المشاهد العاطفية، والتى يدور فيها قتال أو صراع ضـــارى، والطرقات السريعة على صدور العرائس تعتبر إشارات للموسيقيين بالعزف، ويدخل الطبال الذى يعزف الطبل الأوسط (سيبلون Ciblon)، وأحيانا عازف الكينونج Kenong أيضا، قبل باقى المجموعة بثوان. وأول تسجيل سنـــسمعه يستغرق أكثر من دقيقة واحدة بقليل، ويبدأ بالتكرار عندما يعطـــى محـــرك العرائس الإشارة بعزف عبارة معينة للنهاية. ولابد لجميـــع الموســـيقيين أن

يعرفوا واحدة أو اثنتين من عبارات النهاية تلك Ending Phrases لكل نغمة جونج، ويكونوا جاهزين لتعليم Tag العبارة المناسبة على أن جونجان عندما تصدر الإشارة. ويبدأ ذلك التسجيل الأول فى أسلوب العزف الهادئ إلا أنه يسرع ويعلى صوته عند نهاية الجونجان الأول، ثم يستأنف مسيرته خلال اللحن كله، بدءا من تكرار الجزء الرئيسى، وانتهاء على الإشارة، بعد الجونجان Gongan الأول. (انظر دليل الاستماع بانتباه).

الاستماع بانتباه

البليون Playon "لاسيم Lasem" التسجيل – ١

القرص المدمج ٣ : ١

قراءة العداد	التعليق	العبارة فى اللحن الأساسي
0:00	يضرب محرك العرائس على صدر العروسة ليعطى إشارة العزف للموسيقيين.	
0:03	تبدأ فرقة الجاميلان كلها الأداء فى أسلوب العزف الهادئ بما فى ذلك المغنية (بيسندهين Pesindhèn).	العبارة A، عشر ضربات للحن الرئيسي
0:11	يطرق محرك العرائس فى صخب على ألواح معدنية.	العبارة B، اثنتا عشرة ضربة

	تتسارع موسيقى الجاميلان وتنتقل إلى أسلوب العزف الصاخب. تتوقف المغنية وآلات العزف الهادئ.	
0:18	صيحات قصيرة يصدرها محرك العرائس عندما تشتبك العرائس المتنافسة في القتال.	العبارة C، اثنتا عشرة ضربة
0:24	استمرار الطرق على الألواح المعدنية لمصاحبة القتال.	العبارة D، اثنتا عشرة ضربة
الجزء الأوسط (يتكرر)		
0:31	قرع طبول والطرق على الألواح المعدنية لتوكيد أصوات القتال.	العبارة E، ست عشرة ضربة للحن الرئيسى
0:38	استمرار المصاحبة النشطة.	العبارة F، ثمانى ضربات
0:41	صيحات أكثر قوة من محرك العرائس.	العبارة G، ست عشرة ضربة
0:50	نشاط فى إيقاع الأحداث مع استمرار المصاحبة يزداد هنا قرع الطبول حيوية.	العبارة H، ثمان ضربات

0:53	نشاط فى إيقاع الأحداث مع استمرار المصاحبة.	العبارة I، اثنتا عشرة ضربة
1:00	نشاط فى إيقاع الأحداث مع استمرار المصاحبة.	العبارة J، ثمانى ضربات
تكرار		
1:04	بداية جزء الإعادة، نشاط فى إيقاع الأحداث.	العبارة E، ١٦ ضربة للحن الرئيسى.
1:10	يؤدى محرك العرائس نمطا إيقاعيا من الضربات كإشارة لموسيقى الجاميلان لكى ينتقلوا إلى نهاية العبارة (K).	ضربتان قبل نهاية العبارة E.
تذييل (كودا Coda)		
1:12	إشارة محرك العرائس بالاستمرار، ولتأكيد عزفه على إنهاء المقطوعة.	العبارة K، ست ضربات للعبارة الرئيسية.
1:15	انتهاء عرض البليون"لاسيم Lasem" يستمر محرك العرائس فى الطرق على صدر العروسة كى يؤكد الحالة المزاجية، ثم يبدأ فى الكلام.	

القرص المدمج ٢ : ٣

البليون "لاسيم" Playon "Lasem" سلندرو باثيت نيم Slendro pathet nem تسجيل ٢(٠:٣٣) موسيقى الجاميلان المركزية لعروض عرائس خيال الظل. أداء فرقة الجاميلان تحت قيادة كى سوبر مـان Ki. Super man تسجيل ميدانى لـــ ر. أندرسون ســوتن R.Anderson Sutton. يوجيا كارتا جاوه. إند ونسيا – ١٩٧٤.

وفى التسجيل الثانى (القرص المدمج ٣، تراك ٢، انظر دليل الاســتماع بانتباه)، كان الأداء كله فى أسلوب العزف الصاخب Loud-Playing Style، فلم يصل الموسيقيون إطلاقا حتى إلى الجزء الرئيسي، ولكى تضاف تنويعات لذلك التسجيل – حيث تم عزفه فيما بعد خلال جزء الباثيت نيم Pathet Nem (حوالى الساعة الثانية عشرة والنصف ظهرا)، يعزف عازفو السارون Saron عبـــارات متنوعة لبعض الفقرات المدونة من قبل. وذلك رغم استمرار عازف الـــسلينثيم Selenthem فى أداء على النسخة السابقة Previous Version.

الاستماع بانتباه

بليون لاسيم Playon Lasem – التسجيل – ٢

القرص المدمج ٢ : ٣

قراءة العداد	التعليق	عبارة اللحن الرئيسى
مقدمة		
0:01	يضرب محرك العرائس على	

	صدر العروسة والألواح المعدنية ليعطى إشارة العزف للموسيقيين.	
0:03	تبدأ فرقة الجاميلان كلها الأداء فى أسلوب العزف الصاخب.	العبارة A، عشر ضربات للحن الرئيسي
0:08	يستمر الجاميلان فى أسلوب العزف الصاخب، ويستمر محرك العرائس بالطرق فى سرعة على الألواح المعدنية.	العبارة B، اثنتا عشرة ضربة
0:14	شرحه	العبارة C، اثنتا عشرة ضربة
0:20	شرحه	العبارة D، اثنتا عشرة ضربة
0:25	الاقتراب من ضربة الجونج، يؤدى المحرك نمطا قصيرا من الضربات إشارة لموسيقيى الجاميلان كى يتجهوا نحو التذييل (الكودا Coda).	

وحتى بدون مثل ذلك التغيير، يمكننا إدراك أن تلك المقطوعة تمتلك القدرة على أداء تنويعات كثيرة من التسجيلات، وذلك من خلال تغيير النبض

الإيقاعى **Tempo**، والتنويع الآلى **Instrumentation**، وأماكن الإنهاء. وهذا هو جوهر موسيقى عرائس خيال الظل – مقطوعة ذات شـــهرة عريـــضة، يجرى عزفها مرات ومرات، إلا أنها تكون فى كل مرة مجهزة كى تتناسب مع الاتجاهات الدرامية لمحرك العرائس بدقة، وحيث تظل محتفظة بحيويتها ونضارتها بما فيها من ابتكارية يقدمها العازفون والمغنون الـــذين يـــؤدون التنويعات باستمرار فى مهارة فائقة.

بالى Bali

تقع جزيرة بالى شرق جاوه، ولا يفصلها عنها سوى مضيق صـــغير (تنطق باه لى **Bah-Lee**). ولقد كانت الثقافة الفريدة لتلك الجزيرة، وجمالهـــا الطبيعى الخلاب مصدر فتنة دائمة للباحثين والفنانين، والسياح مـــن جميـــع أنحاء العالم. وفى بالى يشارك كل فرد من الأهالى فى بعض الأنشطة الفنية: موسيقى، رقص، حفر **Carving**، تصوير، كما أن البالينيين يظهرون قدرات غالبا ما تصدم الإنسان الغربى عندما يشاهدها كمشاهد تخلب لبـــه، ويؤكـــد البالينيون أن مثل تلك الأنشطة جزء عادى من حياتهم. وقد يكون الـــراقص المتأنق ذو القناع فلاحا يزرع الأرز فى الصباح، وربما يكـــون الموســـيقى المصاحب له صاحب كشك لبيع الوجبات الخفيفة.

ومعظم سكان الجزيرة، وهم عدة ملايين، لا يرتبطون رباطـــا وثيقـــا بالإسلام، دين الأغلبية فى إندونيسيا، بل نجدهم يتبعون خليطاً من الهندوسية والبوذية يشبه ذلك الذى انتشر فى جاوه قبل انتشار الإسلام (فيما بين القرنين

١٥و١٦). وفى ذلك الصدد يتقاسم البالينيون والجاويون عناصر من الميراث الثقافى المشترك. وكما فى جاوه، نجد فرق الطبول المعروفة باسم جاميلان **Gamelan** (أو جامبلان **Gambelan**)، مع آلات ذات شرائح معدنية **Metal Slabs** وآلات جونج من ذات الصرة **Knobbed** تشبه تماما شكلا وصوتا تلك المستخدمة فى جاميلان جاوه. وبعض الأسماء تظل كما هى أيضا (الجندر، الجونج، الجامبانج، السارون، السولينج، الربابة) أو تشبهها مثل (كيمبور **Kempur**، وكيمونج **Kemong**). ومعظم الفرق تستخدم نسخة من سلم البيلوج **Pélog** (وبعضه يتكون من سبع نغمات، والبعض الآخر مكون من خمس أو ست نغمات فقط). وتستخدم الفرق المصاحبة لعروض عرائس خيال الظل (وكما فى جاوه يطلق عليها أيضا ويانج كوليت **Wayang Kulit**) نظام السلم السلندرو **Sléndro**، رغم أن الآلات المستخدمة تتكون فقط من رباعى من الجيندرى **Genders** (مع إضافة آلات أخرى قليلة لرواية قصص الرامايانا **Ramayana**). وتستخدم مقطوعات بالينية كثيرة أنماط ترقين للجونج **Gong Punctuating Patterns** تشبه فى مبدئها تلك الموجودة فى جاوه. ويعزف البالينى الجاميلان مع الطقوس مثل الجاوى، إلا أن ذلك يتم عادة فى احتفالات تقام فى المعابد، أو فى مواكب، وليس فى أمكنة إقامة الأهالى.

ورغم ذلك، فهناك خصائص معينة تميز بوضوح موسيقات هاتين الثقافتين المتجاورتين. وعلى سبيل المثال، يحتفظ البالينيون بأنواع عديدة من العزف، لكل منها مجموعاته الآلية المميزة، وهى مرتبطة بمناسبات ووظائف معينة. وليس هناك فرقة كبيرة منفردة يمكن أن يطلق عليها "الجاميلان

البالينى The Balinese Gamelan" إلا أن الأسلوب الموسيقى الذى يـسمعه المرء من معظم الفرق فى بالى يتقاسم عدة خصائص: (١) فهو آلى فقط (٢) ويتميز بتغيرات إيقاعية وفى درجة الصخب (وغالبا ما يكون التناوب فـى شدة الصوت فجائيا)، و(٣) يتطلب إجادة مذهلة من قبيل جميع الموسـيقيين، الذين يؤدون إيقاعات سريعة متشابكة، غالبا ما تضم مجموعات غير متماثلة من اثنتين أو ثلاث ضربات سريعة للغاية. وغالبا ما تعلق الجماهير على أن الموسيقى البالينية مثيرة وديناميكية مقارنة بالموسيقات الإندونيسية الأخرى، مستغلين مختلف التباينات بأسلوب الموسيقى الفنية الغربية.

وقد يعلقون أيضا على خاصية الوميض **Shimmery** الموجـودة فـى كثير من تنويعات فرق البرونز. وتظهر تلك الخاصية بضبط دوزنة **Tuning** الآلات فى أزواج، حيث يتم ضبط آلة واحدة لتكون أعلى فى درجتها **Pitch** عن شريكتها. وعندما يصدر صوت الآلتين معا، فإنهمـا تحـدثان ذبـذبات سريعة للغاية. وفى الغرب يعتمد الفنيون الذين يضبطون البيانو على نفـس تلك الذبذبات، وتسمى الضربات **Beats** (أو النقرات)، وذلك لتعديل **Temper** عملية الضبط. وذلك رغم أنه فى البيانو تكون هناك مسافات **Intervals** يتم ضبطها عنوة حيث تكون خارج الدوزنة **Out of Tunes** بدلاً عن أن تكـون الأوتار متماثلة وتخرج نفس النغمة.

ومن الطبيعى إذن أن يتم إدراك الأصوات الصادرة مـن أزواج آلات الميتالوفون **Metallophones** (اكسلفونات الجاميلان) التى يتم تجهيزها عنوة حيث تكون خارج الدوزنة **Out of Tunes**، علـى أنهـا مـضبوطة تمامـا

In Tune (وهو مفهوم صحيح من الناحية الثقافية Culturally Correct) فى جزيرة بالى، تماما مثل البيانو فى الثقافة الغربية.

وأكثر الفرق شهرة وانتشارا فى بالى اليوم هى فرقة جاميلان جونج كيبيار Gamelan Gong Kebyar (كوبيار Kuhbyar)، التى تكونت فى بدايات القرن العشرين وتصاحبها رقصات على مستوى أداء مهارى رفيع Virtuosic (وتسمى أيضا كيبيار Kebyar- وتعنى حرفيا وميض أو إبهارًا). وموسيقى الكيبيار بالفعل ذات وميض مبهر، وهى لا تتطلب مهارة أدائية عالية من العازفين فقط، بل إحساس متكامل بالمجموعة - وهو قدرة الفرقة على العزف كفرد واحد.

فلنستمع إلى مقطوعة "كوزاليا أرينى Kosalia Arini (كو-زال-ياه-أه-ري-نى ko-Sal-Yah-A-Ree-Nee؛ القرص المدمج ٣- تراك ٣)، وقد وضعها المؤلف الموسيقى البالينى غزير الإنتاج، وعازف الطبل الماهر أيضا، وايان بيراتا Wayan Beratha، عام ١٩٦٩ لمهرجان موسيقى الجاميلان. وتعرض تلك القطعة للملامح النموذجية لفرقة جاميلان جونج كيبيار (شكل ٧-٩)، وكثير من تلك الملامح يعارض بوضوح موسيقى الجاميلان الجاوية، وكذا الأساليب القديمة لموسيقى بالى. وتشمل تلك القطعة بنية مقسمة إلى أجزاء Episodic Structure ومن الواضح أن المقطوعة مقسمة إلى أقسام بها توزيع آلى، وبإيقاع، ونسيج متباين. وهناك مقاطع فى سياق القطعة تضم تكرارًا دائريًا، إلا أن التصميم الكلى لا هو بالدائرى

Cyclic أو الثنائى المتصلب Rigidly Binary كمـــا هـــو فـــى مقطوعـــات الجاميلان الجاوى.

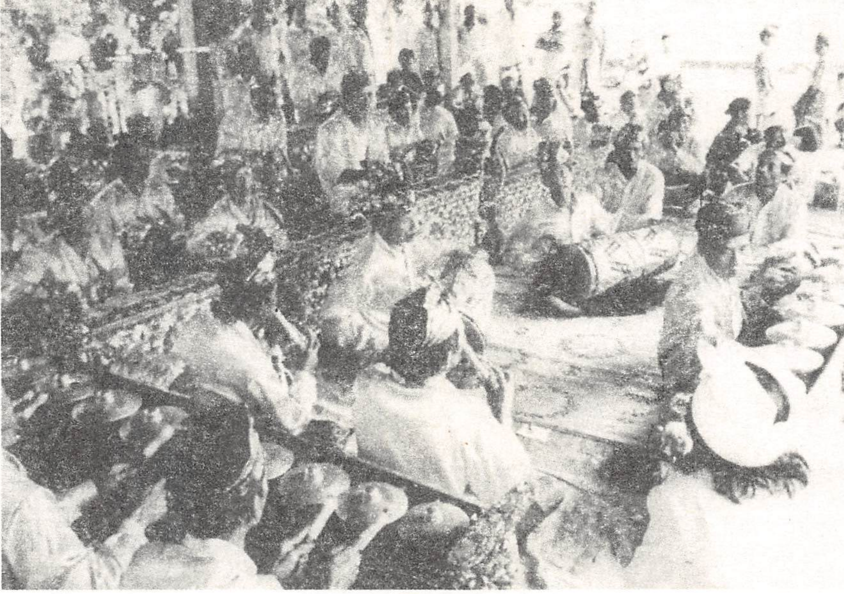
القرص المدمج ٣ : ٣

كوزاليـــا أرينـــى Kosalia Arini (10:48)، جاميلان جونج كيبيار Gamelan Gong Kebyar وضعها وايان بيراثا Wayan Beratha تؤديها فرقة جاميلان Stsi (سيكولاه- تينجى سـينى إند ونـيسيا) Sekolah- Tinggi Seni إخـراج نيومان ويندا Nyoman Windha وبينـد جـده موستيكا Pende Gde. Mostika تسجيل ميـشيل تينزر Michael Tenzer وكيتوت جده أسـناوا Ketut Gde Asnawa مع يونج ســاجيتا Yong Sagita، مجمـــع سيـــستى Stsi Campus- دينبازار Denpasar- بالى. أغسطس ١٩٩٨.

وقد قام الباحث الأمريكى مايكل تينزر Michael Tenzer، وهو مؤلف موسيقى أيضا وأحد المؤدين لموسيقى جاميلان بالى "جونج كيبيار"، بتقـديم تحليل مفصل لتلك المقطوعة (تينزر Tenzer 2000 : 367، 381-83)، ومنـه استقينا هذا الموجز. وأهم ما فى الأمر هو تلك التباينات بين ما يدعوه تينزر بالأجزاء المستقرة المتوازنة Stable (الدائرية Cyclic) والأجـزاء النـشطة الفعالة Active (اللادائرية Noncyclic).

والمقطوعة بصفة عامة تتواصل من خلال أربعة أجزاء (انظر دليـل الاستماع بانتباه). وعندما تستمع، عليك بملاحظة التغيرات (وهى غالبا مـا تكون فجائية) فى النبض الإيقــاعى، والتنويــع الآلــى Instrumentation، والديناميكية والنطاق الصوتى Register (ارتفاع وانخفاض الدرجة Pitch). ولا يتم تحديد هوية كل جزء من خلال الإيقاع المميز والملمس فقط، بل أيضا

من خلال المركز النغمى Tonal Center[1]. وعلى الرغم من التكرارات الموجودة فى بعض الأجزاء، فإن المقطوعة كلها تشبه كثيرا فانتازيا أو دراسة وافرة فى التباينات Contrasts (خصوصًا فى موضوعات الديناميكية والمخطط الإيقاعى) على نحو أشد غزارة عنه لمعظم أداءات المقطوعات الجاوية.



شكل (٧-٩)

الجاميلان جونج كيبيار

Gamelan gong kebyar فى جزيرة بالي

(١) يشير المركز النغمى **tonal center** إلى أن الأذن تتجه تلقائيا نحو نوتات بعينها حسبما يشير دليل المقام **key signature** ففى مقام فا **F**، تتجه الأذن إلى النوتة **F** وفى مقام صول دييز تتجه الأذن إلى صول دييز# **Ca**، والمركز النغمى يعطى الإحساس بإنهاء المرحلة الموسيقية – المترجم.

كوزاليا آرينى Kosalia Arini

القرص المدمج ٣:٣

قراءة العداد	التعليق	المركز النغمي
جزء لا دائرى Noncyclic Section		
0:00	آلات جينـــــدر Gendèrs (آلات ذات شرائح معدنية) عند مختلف النطاقــات الصوتية تؤدى شذرات مــن عبــارات غير متماثلة معظمها فى أســلوب ذى ديناميكية هادئة مع شذرات وميــضية عالية مــن الفرقــة كلهــا (تــداخلات كيبيار).	دو دييز D #
0:46	تداخل جزئى من الكيبيار.	
1:43	تداخل كلى من الكيبيار.	
2:16	فلوت منفرد، مع جيندر فى النطاق الخفيض. ناعم جدا.	رى D
الانتقال Transition		
2:41	تدخل آلة جيندر فى درجة أعلى، إيذانا	رى D

	بانتقال إلى الجزء التالى ويكون ناعما في معظمه.	
الجزء الدائرى **Cyclic Section**		
2:49	آلة جيندر تعزف عبارات من أربع ضربات. متكررة باستمرار، وتتذبذب بين منسوبين ديناميكيين ناعم ومتوسط.	رى D
تداخل كيبيار **kebyar Interruption**		
4:39	ومضة فجائية عالية من الفرقة كاملة.	رى D
4:41	مقطع قصير يعرض الريونج reyong (راي-يونج ray-yong) (جونج قدر Kettle Gong بشخاليل يدق عليه أربعة عازفين).	رى D
الجزء الدائرى **Cyclic Section**		
4:53	تنويعات للطبول (طبالان) جزء دائرى ثان مفتوح الأداء عال وسريع، ثم يتدرج إلى النعومة.	رى D
5:13	تبادل بين الجندر والريونج. العزف فى معظمه متوسط، مع نبض إيقاعى سريع. يتوقف الجزء فجأة دون جونج.	مى E

انتقال Transition		
7:22	تعزف الجندر مقطعا انتقاليا إلى الجزء الدائرى الثالث.	مى E
الجزءالدائرى Cyclic Section		
7:34	تعزف الجندر الآن عبـــارات مـــن ٨ ضربات معظمها صاخب فى توزيـــع آلى كامل، يتردد مع بعـــض المقـــاطع الناعمة.	دوبيز # C
تذييل (كودا Coda)		
10:30	كودا من ١٢ ضربة، الفرقة كاملة	دو دييز # C

شمال سومطرة Sumatra

يتضمن الانتقال من بالى أو جاوه إلى شمال سومطرة (سوو-ماه-تراه Soo-Mah-Trah مسافة شاسعة) على المستويين الثقافى والجغرافـــى معـــا. ورغم أن شعب الباتاك Batak، ويمثل أغلبية سكان إقليم شمال سومطرة، فقد تأثر بدرجة ما بالثقافة الهندية خلال الألفية الأولى، فإن جزءا كبيرا منه قـــد تحول إلى البروتستانتية أو الإسلام. ويغنى الباتاك المسيحيون تراتيـــل فـــى طقوس كنائس الأحد عندهم، فى ثراء لحنى ودقة فى ضبط الدرجة الموسيقية تلقى بمعظم جموع المصلين فى الغرب- وحتى كثير من الكـــورالات إلـــى

الظل بل وتلحق بهم العار. وإلى جانب ذلك، فهناك الكثير من ضروب الموسيقى ما زالت تسعى حثيثا بين الباتاك، ومنها الكثير، الذى يعتبر محوريا للطقوس، قد يبدو هامشيا فى صلته بالمسيحية أو الإسلام، وقد لا تكون له أدنى صلة. وكما يشارك مسلمو جاوه فى الطقوس التى تتضمن موسيقى الجاملان وفنون عرائس خيال الظل ذات الأصول الهندية، نجد أن الباتاك المسيحيين يرتبطون بدرجات متفاوتة بالعقائد والممارسات الطقسية التى كانت سائدة قبل قدوم المسيحية.



شكل (٧- ١٠)

توكانج جينتينج **Tukang Ginting** يعزف على آلة الكاروباتاك **Karo Batak** وتسمى كولكابى **Kulcapi** - كابانجاهى **kabanjahe** - شمال سومطرة

وأشهر فرق الباتاك عبارة عن تنويعات من فرق الإيقاع وآلات النفخ وتعرف بالجوندانج **Gondang** أو الجوردانج **Gordang**، والتى عادة ما تضم مجموعة من الطبول المدوزنة، وتعتبر من نظراء **Counterparts** جونج القدور **Kettle Gong Chimes** (البونانج **Boning** أو الترومبونج **Trompong**). ومن الممكن الاستماع لتلك الموسيقى فى عدة تسجيلات ممتازة متوافرة تجاريا (انظر نهاية الكتاب). ولقد كان لقاؤنا القصير مع

موسيقى شمال سومطرة من خلال حفل طقسى حضرته بين أفراد "الكاروباتاك Karo Batak"، والذين يعيشون فى التلال غرب ميدان Medan وشمال بحيرة توبا Toba وهى بحيرة كبرى رائعة (انظر شكل ٧-١٠).

وهناك امرأة فى مدينة كابانجاهى Kabanjahe تخطط لافتتاح قاعة استقبال جميلة فى جزء من منزلها، وأرادت تطهر المكان بواسطة طقوس لجلب البركة لمشروعها الجديد وذلك بحثا عن الهارمونية والتوافق مع عالم الروح. وقد كان أسلوبها فى ذلك هو رعاية حفل شاركت فيه، واشتمل على الموسيقى والرقص، وخلال الحفل كانت ترمى إلى الاتصال بأسلافها بمساعدة الأرواح. وقد تجمع أعضاء أسرتها مع جيرانها المتعاطفين معها (وليس منهم المسيحيون الأرثوذكس فلم يكونوا متعاطفين معها)، وقد شارك عدة أفراد من الزوار الأجانب، بمن فيهم أنا. ولدهشتى كانوا يدفعوننى لالتقاط صور وتسجيل الحفل.

استمر الحفل لحوالى خمس ساعات صدحت فيه الموسيقى فى مقاطع طويلة. وشارك الحضور المرأة فى رقصات شعبية على هيئة طابور طويل. وغنى الوسيط الروحى وألقى بتعاويذه بين الحين والحين وهو يشارك فى الرقص. وقد تحدث إلى المرأة وأخذ يخاطبها حينا فى همس ولطف وأحيانا أخرى فى صياح وكأنه يخاطب الأرواح. وبصعوبة انتابت المرأة غشية trance وانتهت الأمسية بنجاح...!!

وكانت الفرقة الموسيقية التى أحيت الحفل، فرقة صغيرة (شكل ٧-١١) تؤدى موسيقى الجندانج كيتينج-كيتينج Gendang Keteng-Keteng، وهى صيغة فولكلورية من موسيقى الباتاك تستخدم آلة صغيرة تشبه القارب وآلة اللوت Lute تدعى الكولكابى Kulcapi، ولها وتران، مع سيتارات (c)

أنبوبية من الخيزران (كيتنج - كيتنج)، ووعاء خزفيا (سلطانية) يطلق عليها المانجكوك **Mangkuk**. ويوصل على كل واحد من السيتارات الأنبوبية **Tube Zithers**، شرائح رقيقة ممدودة لتشكل خيوطا أنيقة مشددة. وهناك قرص من الخيزران يتصل بأحد تلك الخيوط. ومثل تلك الآلات اللافتة للنظر، تخرج نوعا من الزخرفة الإيقاعية المتشابكة. وعلاوة على ذلك، فعندما تصطدم الشرائح مع الأقراص، فإنها تتذبذب فوق ثقب فى الخيزران ليصدر صوتا عميقا متذبذبا مثل جونج صغير. والفرقة فى استطاعتها العزف لساعات طويلة دون توقف، مع غناء من الوسيط الروحى أحيانا. أما الألحان المضافة التى كانت تصاحب ترقين الجونج هنا، فهى العناصر الضرورية كما يبدو لصياغة الموسيقى، ليس فى كثير من أنحاء إندونيسيا فقط، بل فى كثير من مناطق جنوب شرق آسيا.



شكل (٧-١١)

أعضاء فرقة توكانج جينتينج **Tukang Ginting** تؤدى موسيقى الجيندانج **Gendang** المعروفة بالكيتينج-كيتينج **Keteng-Keteng** (الستيار الأنبوبى - كابانجاهى **Kabanjahe**- شمال سومطرة).

والمقتطفات القليلة التى قدمتها فى التسجيل (القرص المدمج ٣، تــراك ٤، انظر دليل الاستماع بانتباه) لا توفر إحساسا حقيقيا بالطقوس الممتــدة إلا أنها تكون استهلالا لا بأس به لأصوات موسيقية تتباين مع فرق الجــاميلان التى سمعنا موسيقاها، إلا أنها تشبهها من بعيد. والمقتطف الأول من الجــزء الباكر من الحفل، حيث يقدم عازف الكولكابى **kulcapi**، توكــانج جينتيــنج **Tukang Ginting** لحنا تكراريا فى قالب دائرى **Cyclic** مع تنويعات. أمــا أصوات الطقطقة **Clickety Sounds** فهى صادرة من اثنين مــن الطبــالين يعزفان الكيتنج-كيتنج، ويملآن النسيج فيصدرا صوتا طنينيا **Busy** مستمرا، ويبدو أنه يميز كثيرا من الموسيقات فى أنحاء إندونيسيا.

القرص المدمج ٣ : ٤

جينــدانج كيتــنج-كيتــنج Gendang Keteng-Keteng - مقتطفات (١:٥٨). موسيقى باتاك Batak تقليدية. أداء فرقة يقودها توكانج جينتنج/Tukang Ginting على آلة الكولكابى Kulkapi - تسجيل ميدانى لــ ر. أندرسون ســوتون R. Anderson Sutton. كازو باتــاك Karo Batak. مرتفعــات شــمال ســومطرة ١٩٧٩.

أما ما يلفت النظر حقا فى ضوء ما سمعناه من موسيقات أخرى، هــو كيف يرتبط صوت السلطانية الخزفية **Procelain Bowl** مع أصوات الجونج. ويصدر صوت الجونج على مسافات منتظمة، كما هو الحال غالبا فى جاوه، وبالى. ويعمل الصوت الصادر من السلطانية على تقسيمه، كما يتطابق مــع صوت الجونج عند المنتصف بينهما. مثلما يقسم الكينونج **Kenong** ويتطابق مع الجونج فى جاوه.

الاستماع بانتباه

الجيندانج كيتنج-كيتنج- مقتطفان

Gendang Keteng-Keteng, Two Excerpts

القرص المدمج

قراءة العداد	التعليق
0:00	خفوت فى صوت الكولكابى Kulcapi، واثنان من الكيتنج، والسلطانية الخزفية.
0:03	صوت الجونج الأول (كيتنج-كيتنج)، مع السلطانية الخزفية، والتى يقع صوتها فى منتصف أصوات الجونج طوال الأداء، الكولكابى تعزف لحنا.
0:08	صوت الجونج الثانى، يستمر لحن الكولكابى.
0:13	صوت الجونج الثالث، تؤدى الكولكابى تنويعات على اللحن السابق.
0:18	صوت الجونج الرابع، تستمر الكولكابى فى أداء تنويعات على اللحن.
0:23	صوت الجونج الخامس، تؤدى الكولكابى تنويعات مماثلة على اللحن السابق.
0:28	صوت الجونج السادس (نفس الصوت).

0:33	صوت الجونج السابع (نفس الصوت).
0:38	صوت الجونج الثامن (نفس الصوت).
0:41	صوت الجونج التاسع (نفس الصوت).
0:45	خفوت الصوت.
0:48	خفوت الصوت إلى مرحلة تالية من الأداء. نفس التوزيع الآلى ولكن فى نبض إيقاعى أكثر سرعة.
0:49	صوت الجونج الأول يؤدى تنويعات على اللحن السابق، ولكن أكثر سرعة.
0:51	صوت الجونج الثانى (نفس الصوت).
0:54	صوت الجونج الثالث (نفس الصوت).
0:56	صوت الجونج الرابع (نفس الصوت).
0:58	صوت الجونج الخامس (نفس الصوت).
1:00	صوت الجونج السادس (نفس الصوت).
1:03	صوت الجونج السابع (نفس الصوت).
1:05	صوت الجونج الثامن (نفس الصوت).
1:06	يتضاعف النبض الإيقاعى فجأة، يصدر صوت الجونج ويضاعفه صوت السلطانية الخزفية (يصدر صوت الجونج

	بمعدل مرة كل ثانية)، يبدأ عزف الكولكابى فى التسارع، مكررا نفس النغمة عدة مرات.
1:54	خفوت تدريجى للصوت.

والمقتطف الثانى مأخوذ عند لحظة ذروة فى الأمسية عندما تفكر المرأة فى الدخول إلى الغشية **Trance**. (وهى لا تنجح عند تلك اللحظة إلا أنها تدخل فى الغشية بعد ساعة أو نحو ذلك). وترتفع كثافة الموسيقى مع ضغط التوقيعات بين ضربات الجونج، ويتسارع النبض الإيقاعى ثم يتضاعف خلال ذلك المقتطف. وتقوم السلطانية الخزفية بتقسيم فرعى للوقت، فى اتساق بين ضربات الجونج، حتى فى المقطع السريع جدا، ويشبه ذلك من الناحية الإنشائية موسيقى "الوايانج كوليت **Wayang Kulit**" فى جاوة (مثل البليون **Playon** الذى تعرضنا له من قبل).

والموسيقى هنا، بما فيها من ترقين **Punctuation** للجونج، وتطابق، ولحن دائرى **Cyclic**، وإيقاعيات ثنائية **Binary Rhthms**، وعزف إيقاعى سريع فى كثافة، تبدو فى وضوح قريبة الشبه بموسيقى الجاميلان التى سمعناها قبلاً، وعلى الرغم من أن تلك المناقشة قد أكدت على أوجه التشابه، فإنه يجب علينا أن ندرك أنها مجرد أوجه تشابه إنشائية **Structural Similarities**، يسهل تحديدها من خلال منظور نظرى. فالفروق تبلغ درجة من العمق إلى الحد الذى لا تحفل به كثيرا أيٌ من الموسيقات الأخرى (الباتاك والجاوية). وبالنسبة إلى الجاويين لا تعتبر طقطعة صوت الخيزران بديلاً عن ضربات الطبول المتنوعة فى موسيقى الكيندهانج **Kendhang**،

وكذا الألحان المتشابكة فى البونـــانج Bonang، أو تـــداخل ألحـــان الآلات لمختلف فرق موسيقى العزف الهادئ (فى تنافر محبب Heterophonic) فى الجاميلان الجاوى. وبالنسبة إلى الباتاك، لا يجد النسيج الكثيف والأصـــوات الضخمة غالبا لفرق الجاملان الجاوية، طريقة إلى قلب المستمع فى نوع من الألفة الشخصية، التى توفرها فرقة صغيرة جيندانح كيتينج – كيتنـــيج، ولا عفوية عازف الكولكابى وتلقائيته.

وربما ستساعدك تلك الأمثلة القليلة للموسيقى التقليدية الـــشعبية مـــن مختلف مناطق إندونيسيا، فى فهم ذلك الشعار القومى "بهينيكا تونجال إيكـــا Bhinneka Tunggal IKa – وهى عبارة جاوية قديمة تعنى "الوحـــدة فـــى التنوع".

وفى الفنون نجد تنوعا هائلاً، إلا أن العناصر المهمة التى تتشارك فيها تلك الفنون تشهد على صحة ذلك الشعار. وعندما تعود إلى أمثلة من موسيقى شعبية حديثة، سنجد أن هناك طبقة أخرى من تنوع موســـيقى إندونيـــسى – وهى طبقة تمرس عليها كثير من الإندونيسيين وهو شىء له معناه على نحو خاص لشباب الإندونيسيين من مختلف البقاع.

الموسيقى الشعبية الإندونيسية:

تتميز معظم الموسيقات التى يعتبرها الإندونيسيون شـــعبية popular، مثلها فى ذلك معظم الموسيقات الشعبية فى أى مكان بالعالم، بأنها على الأقل تستخدم بعض آلات غربية إلى جانب هارومونيات غربية (انظـــر هـــامش Hatch 1989).

وباعتبارها أساسا ضربا تجاريا Commercial Genre، فالموسيقى الشعبية قد نشرت بذورها لتنتشر من خلال الوسائط المتعددة ويؤديها المشاهير من الفنانين. وللأسف لا يسمح لنا حيز الكتاب بارتياد ذلك التاريخ المثير للموسيقى التى تأثرت بالغرب فى إندونيسيا، والتى أصبحت تيارا أساسيا فى شرايين الحياة الموسيقية الشعبية. إلا أننا، رغم ذلك سنعرض حالة ثالثة لنجوم فوق العادة أو مجموعات تمثل واحدا من ثلاثة أساليب متباينة فى نطاق عالم موسيقى "البوب Pop" فى إندونسيا.

رهوما إيراما، دانجدوت Rhoma Irama, Dangdut:

يطلق لفظ دانجدوت Dangdot على أول أسلوب معاصر تقليدا للصوت الذى كانت تصدره الطبول اليدوية من قبل، وحديثا مجموعات آلات النقر والجيتار الكهربى، وقد اشتهر الموسيقى رهوما إراما Rhoma Iram فى فترة السبعينيات والثمانينيات بأنه ملك الدنجوت. وقد ولد عام ١٩٤٧ فى غرب جاوة، وتعلم عزف الجيتار الكهربى وأظهر ولعا بالموسيقى وهو بالمدرسة. وفى أواخر فترة مراهقته ترك المدرسة والتحق بحركة الموسيقى السرية

Under Ground، وتأثر كثيرا بالروك الغربى (وكان الرئيس سوكارنو قد منعه فى ذلك الوقت).

سرعان ما زال إعجاب إراما بموسيقى الروك، وابتدع صوتا خاصا به عبر بواسطته عن آمال الشباب الإندونيسى نحو أسلوب موسيقى حديث يحتفظ بطابعه الأندونيسى الصرف (أو على الأقل شرقيا) فى مواجهته الروك

الغربى (فريدريك Frederick 1982: 109): ثم عاد أدراجه إلى ضرب من الموسيقى المتأثرة بالغرب، أوركيس ميلايو Orkes Melayu، نشأ فى المناطق الحضرية شمال وغرب سومطرة. وقد احتوت موسيقى ذلك النوع على مؤثرات من الموسيقات التصويرية لكثير من الأفلام الهندية التى اكتسبت شعبية كبيرة منذ فترة طويلة فى إندونيسيا (انظر الفصل ٦). وتلك الموسيقى على الرغم من مبادئها الهارمونية شبه الغربية، فإن سماتها الشرقية واضحة، وتتميز بغنائها المشبع بالزخارف وعزف الفلوت.

وقد شرع رهوما إيراما فى إقامة مشروعه على مستوى تجارى، إلا أنه نجح فى جذب مختلف نوعيات الجماهير بعروضه الأخاذة. وكمعظم نجوب البوب، كان له أغان عن الحب، إلا أنه ارتبط أيضا بهموم وطنه القومية وقدم أفكاره الخاصة على نحو واضح مخلص، وربما كان أكثر التزاماته هى الروح الدينية التى ثابر عليها فى أعماله. وكان واحدا من أوائل الفنانين الإندونيسيين الشعبيين الذين يحجون إلى بيت الله فى مكة. ووضع موسيقاه وأفلامه فى خدمة الدعوة الإسلامية ومن مؤلفاته الأولى التى حققت نجاحا كبيرا موسيقى بعنوان روبية **Rupiah** (العملة الوطنية) وتدور حول الجشع. وقد منعتها الحكومة حيث رأت فيها ازدراء للعملة القومية (فريدريك Frederick 1982: 117). وهناك أغنية باكرة أخرى، منعتها السلطات أيضا، وهى "هاك أزاسى **Hak Azasi**" (الحقوق الأساسية)، التى دارت حول حقوق الإنسان فى حرية العقيدة والتعبير عن نفسه.

فلنستمع إلى "بيجادانج٢ Begadang II" (القرص المدمج ٣، تراك ٥)، وكانت أكثر أغنية شعبية انتشارا فى عام ١٩٧٨ ورسخت مكانة إيراما كنجم، وتحمل الأغنية نفس عنوان الفيلم التى كانت تلك الأغنية لحنه الدال Theme Song. وكلمة باجادانج لفظ من جاكارتا يعنى السهر طول الليل، للسمر مع الأصدقاء عادة. وتقدم تلك الأغنية مثالاً نموذجيا لصوت الدانجوت dangdut الموسيقى كما طوره إيراما. ويظهر النص ميوله الواضحة نحو شباب الطبقة الدنيا (انظر دليل الاستماع بانتباه). ومثل معظم موسيقاه، فالأغنية تلقى قبولا بين الشباب حيث تصاحب فرق الموسيقى الشعبية الراقصة مثلما يحدث فى حفلات الروك وصالات الديسكو فى الغرب.

القرص المدمج ٣ : ٥

باجادانج -٢ Bagadang II (السهر حتى الصباح) (٣،٣٣). موسيقى شعبية من نوع الدانجدوت Dangdut يؤديها رهوما إيراما وفرقته سونيتا Soneta. باجادانج-٢. يوكاوى Yukawi – إندونسيا ١٩٧٨.

الاستماع بانتباه

بيجادانج -٢ Begadag-II

القرص المدمج ٣: ٥

قراءة العداد	التعليق	الترجمة
0:00	مقدمة آلية، أداء رهوما إيراما على الجيتار	

0:22	<u>**المقطع الشعرى**</u> أبا أرتينا ما لام مينجو باجى أورانج يانج تيداك مامبو؟ ماو كى بيستاتاك بيرونج أخيرنا نوجرونج دى بينجر جالان	كم هى جميلة ليلة السبت لهؤلاء الفقراء، والذين يريدون الذهاب إلى حفلة ولا يملكون النقود فيتسكعون على جانب الطريق
0:48	لازمة Refrain بيجادانج سامبيل بيردينانج، والوبون كيتا تيداك بونيا يوانج كيتاجوجا بياس سينانج	اسهروا آدعنا نسهر اسهروا وغنوا ومع ذلك فرغم أننا مفلسون فإنه لدينا قدرة على المرح
1:02	المقطع الشعرى (نفس النص والموسيقى)	
1:26	فاصل آلى، روما إيرانا على الجيتار	
1:50	قنطرة ١	
	باجى ميريكا يانج بوبايا يوانج بيردانزا ـ دانزى دى نيتى كليب، باجى كيتا يانج تاك بونيا يوانج	**هؤلاء ممن معهم نقود يرقصون فى الملاهى الليلية ونحن المفسلين**

	كوكوب بيرجوجيت ديزيني	نرقص هنا على قارعة الطريق
2:03	فاصل آلي قصير	،
2:10	قنطرة ٢	
	باجى ميريكا يانج بوتايا وانج ما كان ــ ما كان دى ريستوران، باجى كيتا يانج ــ تاك بوتايا بوانج ما كانيا دى واروانج كوبى	هؤلاء ممن معهم نقود دائما ما يأكلون فى المطاعم الفاخرة أما نحن المفلسين فنأكل فى إسطبل على قارعة الطريق
2:27	المقطع الشعرى١	
2:57	لازمة Refrain	
3:04	المقطع الشعرى ١	
3:29	توقف فجائى عند نهاية المقطع الشعرى ١	

بيجادانج -٢ لرهوما إيراما **Rhoma Irama** - بإذن

وقد ظل إيراما يصدر تسجيلات بعد مرور خمسة وعشرين عاما على صدور تلك الأغنية الشهيرة، رغم أنه لم يعد إلى سابق مكانته التى كان يتسيد فيها السوق. وقد قام ببطولة عدة أفلام، دعا فيها على طريقته إلى الإسـلام مستخدما جيتاره الكهربى فى موسيقى الدانجوت **Dangdut** وهو مـا سـبب استياء بين المسلمين المحافظين. ومن غير المحتمل، كما قد يبـدو إذن، أن يكون رهوما إيراما قد حقق شهرته كنجم روك إسلامى وتمتع بنجاح تجارى مهول فميوله الجازفة لتوصيل رؤيته لمجتمع أكثر اكتمالاً، ترتبط ارتباطـا

وثيقا بتعاليم الإسلام، قد قادته إلى عالم السياسة. ففى عام ١٩٨٢ انضم إلى حزب المعارضة الإسلامى، وقام بدور فى تجمع سياسى صاحبته أحداث عنف قبل الانتخابات بوقت قصير. وفى التسعينيات انضم بعد تردد إلى الحزب السياسى السائد، بل لعب أدوارا أساسية فى صميم بنيات الحزب مثلت تهديدا واضحا للقوى الإسلامية السياسية فى أندونسيا: الجيش. وحديثا، أصبح واحدا من أكثر النقاد صراحة من رواد دعوة الحكومة لتبنى إصدار قانون تحريم العرى **Antipornorgaphy**، وهى دعوة لم تلق نجاحاً إذ كان سيترتب على مثل هذا القانون منع مئات من الإندونيسيين الذين يمارسون مثل تلك الفنون الأدائية ـ وهى فنون تقليدية إلى جانب كونها فنونا حداثية، ترتدى فيها النساء ملابس فوق الركبة تترك السيقان عارية، كما تنحسر عن الأكتاف.

الاستجابات للعولمة Responses to Globalization:

ننتقل الآن إلى مثالين أكثر حداثة من دانجدوت إيراما فى مجال الموسيقى الشعبية (صدر واحد عام ٢٠٠٠ والآخر فى ١٩٩٨). وقد تنامت وتكاثفت قوى العولمة منذ ثمانينيات القرن العشرين مما أغرق السوق الأندونيسى بالمنتجات الثقافية التجارية للغرب، بما فيها مختلف أنواع البوب الأمريكى، والروك، والجاز. ويمثل هذا المثالات الموسيقيان الأخيران مختلف الاستجابات لهذه العملية. والمثال الأول بمجموعة تسمى كارا كاتوا **Karakatua** (على اسم الجزيرة البركانية المشهورة غرب جاو مباشرة)، يضم تركيبة منتقاة بعناية من موسيقى الجاميلان السوندانية **Sundanese**

Gamelan (غرب جاوه)، مع الجـاز الانـدماجى Fusion Jazz، والثـانى لمجموعة تسمى "فرقة أحمد Ahmed Band"، تمثل عناقاً تاماً لبديل غربـى وأساليب الجاز الثقيل Heavy_Metal، مع عناصر قوية لاحتجاجات سياسية واجتماعية تعارض النظم السائدة تبدو فى النصوص الغنائية.

الكراكاتوا، الجاميلان السوندانى، والجاز الاندماجى

Krakatua, Sundanese Gamelan, and Fusion Jazz

أسس دويكى دارماوان Dwiki Dhrmawon[1] (دوى ــ كـى ــ دار ــ ما ــ وان Dwee – Kee – dar – ma – wan الكاراكاتو (شكل ٧-١٢)) فى ثمانينيات القرن العشرين وهو عازف كـى بـورد keyboard (لوحـة المفاتيح) جاز حقق شهرة كبيرة لمهارته فى تقليد أسلوبى "جـو زاوينـول Joe Zawinul"[2] (مؤسـس فرقـة Weather Report)، وتـشيك كوريـا Chick Corea[3]، حيث نال جائزة من شركة ياماها Yamaha فى اليابـان عام ١٩٨٥. وتقدم التسجيلات الباكرة للكراكاتو، ألحان الجـاز الانـدماجى الأصلية مع توليفة هارمونية إيقاعية متشابكة. واحتوت تلك الأساليب علـى

---

(١) (ولد عام ١٩٦٦) ــ بدأ مسيرته المهنية فى عام ١٩٨٥ ــ فاز بالجائزة الكبرى فى مهرجان الأغنية بآسيا فى الفليبين ــ ٢٠٠٠ ــ المترجم.

(٢) جوزيف إيريك زاوينول (١٩٣٢ ــ ٢٠٠٧). مؤلف موسيقى نمساوى وعازف كيبورد ــ من أقطاب الجاز ــ المترجم.

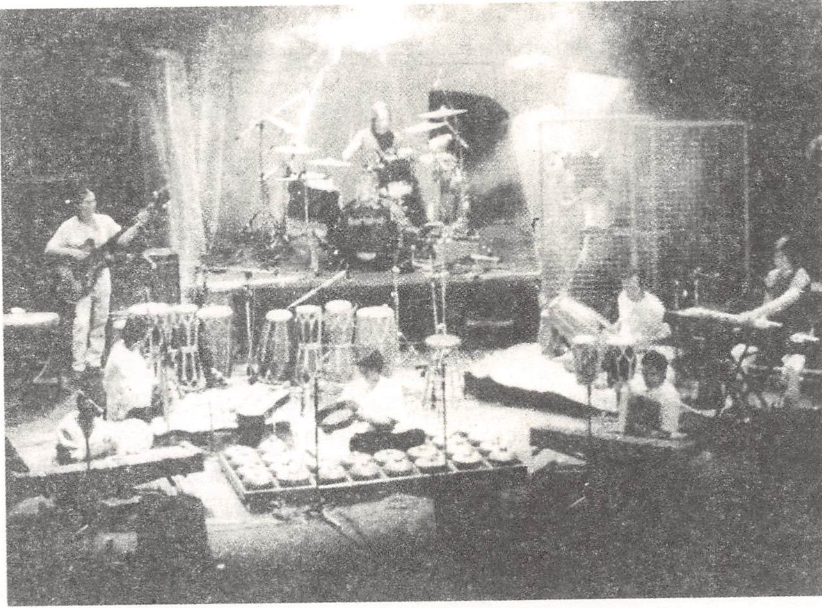
(٣) أرماندو أنطونى "تشك" كوريا Armancb Anthony "Chick" Corea (ولولمام ١٩٤١) عازف بيانو جاز أمريكى. اعتنق ديانة السيانتولوجيا Scientology ودعا إليها، وهى مجموعة من الأفكار تدعو إلى أن البشر كائنات روحية ذات طبيعة خالدة – المترجم.

أغانى جاز، بعضها بالإنجليزية، تغنيها مغنية جاوية سوندانية Sundanese وهى ترى أوتامى Trie Utamie[1]، وقدمت أساليب غنائية متطورة ومصقولة فيها تقليد لغناء الجاز الأمريكى. وحوالى عام ١٩٩٣، ١٩٩٤، استنفدت فرق مثل دارماوان Dharmawan وأوتامى أغراضها من مجرد التقليد لموسيقى الغرب التى يعجبون بها، حيث ترعرع الأعضاء الأساسيون لتلك الفرق فى بداياتهم فى غرب جاوه. (سوندا Sunda)، وقرروا إدماج العناصر السوندانية فى موسيقاهم، وبذا أضاف الخبراء المحليون لعزف السارون Saron، والبونانج Bonang، والربابة Rebab، والكيندانج Kindang. والخلاصة أنهم شرعوا فى إبداع تنويع هجين من الموسيقى يمزج الآلات الغربية من الآلات الفطرية الإندونيسية، وعناصر الموسيقى القومية.

وقد أجريت التجارب على تلك التوليفات فى إندونيسيا على مدار قرون. وظهرت عقبات وتحديات من نوع خاص بسبب أسلوب ضبط Tuning كثير من الآلات الموسيقية الإندونيسية التى تستخدم السلالم مثل السلندرو Sléndro، والبيلوج Pelog، بما لا يتمشى مع الأنظمة الغربية (راجع شكل ٧-٢). وفى القرن التاسع عشر، اندمجت فرق النحاسيات Brass Bands مع آلات جاميلان البيلوج فى بلاطات جاوة الوسطى، وبذا كانت رمز الاندماج بين الإمكانيات الجاوية والهولندية. وفى بواكير القرن العشرين، بدأ المؤلفون الموسيقيون الجاويون يكتبون مؤلفات تجمع بين الغناء الجاوى والآلات الغربية.

---

(١) ولدت عام ١٩٦٨ فى باندونج مغنية وملحنة أيضا – المترجم.



شكل (٧-١٢)

فرق الكراكاتوا **Krakatau**

فى التسعينيات شهدت إندونيسيا طفرة فجائية فى التجريب بالمزج بـين الآلات الشعبية الأندونيسية وآلات موسيقى الـروك/ والبـوب **Pop/ Rock.** والموسيقى الذى غالبا ما يعزى إليه استلهام ذلـك الاتجـاه هـو "جـورره سوكارنو بوترا **Guruh Sukarno Putra**" (جوو – رووه – سو – كـار – نو بوو – ترا **(Goo – Rooh – Soo – Kar – No Poo - Tra**)، الذى أصدر ألبوما اعتبر علامة فى تلك المسيرة بعنوان جورو جيبـسى **Guruh Gipsy 1976**))، واشتملت الآلات الموسيقية فيه على بيـانو، وموالفـات إلكترونيـة **Synthesizers**، وآلات روك، تعزف مع آلات الجيندر **Gender's** الباليينيـه

Balinese وطبول، تعزف طبقا لأساليب الغناء فى وسط جاوه والسلالم والألحان المعمول بها فى غرب جاوه. وجورو هو أصغر الأبناء الأحياء لمؤسس الجمهورية الإندونيسية وهو الرئيس سوكارنو. وأحيانا ما يشار إلى موسيقاه باسم بوب بيرات Pop Berat (البوب الثقيل، انظر هاتش Hatch 1989)، وهى موسيقى أكثر تنوعا واستثارة للاستماع من موسيقى الدانجدوت Dangdut. إلا أنه بينما استقى الجورو موسيقاه من مختلف الأساليب الإندونيسية المحلية، نجد أن أعضاء الكراكاتوا قد حاولوا التركيز على منطقتهم الخاصة بهم وهى سوندا Sunda.

وفى عام ١٩٩٤ أصدر أعضاء الفرقة ألبوما بعنوان "ضباب صوفى Mystical Mist"، وفيه بعض مقطوعات تشبه الجاز الاندماجى، وأخرى تمثل أكثر الموسيقى السوندانية. وكانت إحدى الأفكار الأصلية لديهم هى ضبط آلاتهم الغربية على سلالم الموسيقى السوندانية التقليدية. وقد قام "دويكى Dwiki" ببرمجة نظام مقعد من التنويعات بين الدرجات الموسيقية على لوحة مفاتيحه Key Board (الكيبورد)، وطور نظاما لاستخدام الأصابع حيث عندما يضرب مزيجا معينا من المفاتيح السوداء والبيضاء، يمكنه أن يصدر أنغام السلندرو والبيلوج، أو أى سلالم أخرى نموذجية للموسيقى التقليدية السوندانية. ويستخدم عازف القرار Bass Player كونترباص كهربي دون دساتين Frets (شرائح معدنية على رقبة الجيتارات تسهل عملية إخراج السلم الغربى)، وعندما يمتلك العازف المهارة الكافية لوضع أصابعه، يمكنه أن يعزف أنماط قرار Pass Patterns بسلم السلندرو والسلالم غير الغربية

الأخرى ولا تغنى "ترى أوتامى" فى ذلك الألبوم على قرار مغنية الجاز المألوفة بل فى تلوين صوتى مميز بمغنية سوندانية (بيسييدهن **Pesindhèn**). إلا والأمثلة التى نقدمها فى التسجيل مقطوعات آلية حرفة، تصور بوضوح مهارة الموسيقيين فى إبداع مقطوعة تحاول ألا تكون مجرد سوندانية، ولا مجرد غربية بل مواءمة سحرية للأسلوبين.

القرص المدمج ٣ : ٦

شافليندانج – شافليندنج Shufflendang – Shufflending (11:4) – موسيقى جاز اندماجى، عرقى، سوندانى – Ethno – Jazz Fusion, Sundanese – أداء فرقة كراكاتوا Karkatau: دويكى دارماوان Dwiki Dharmawan كيبورد، برا بوديدارما Pra Buddharma كونترباص دون دساتين، بودى هاريونو Budhy Haryono مجموعة طبول غربية Traps، ومعهم يويون داسونو Yoyon Darsono ربابة وفلوت، أدهى روديانا Adhe Rudiana كيندانج، إلفيك ذو الفقار Elfik Zulfiqar وتودى راهايو Tudi Rahayu سارون، زينال أريفين Zainal Arifin بونانج – مواءمة سحرية Magical Match – موسيقى كيتا Kita 2000.

فلنستمع إلى تسجيل "شافليندانج – شاملیندنج **Shufflendang – Shufflending**" (القرص المدمج ٣ – تراك ٦) ونتبعه بدليل الاستماع بانتباه. وبمزج العنوان الكلمة الإنجليزية **Shuffle** (نوع من الأغانى الأفروأمريكية المصاحبة للرقص يجرى تأديتها مع طقوس العبادة، وتعرف أيضا باسم **Ring - Shout**)، مع الكلمتين السوندانية كيندانج **Kendang** (طبلة)، ومقطوعة جاميلان موسيقية (جيندهينج **Genahing**). وأفراد فرقة

الكاركاتوا: زيتال أرفين، وأدهى روديانا (الذى يقوم بتعليم الموسيقى التقليدية الشعبية فى الكلية الإندونيسية للفنون الأدائية – فى باندونج، غرب جـاوه)، والمتخرجون حديثاً: يويون دارسونو، الفيك ذو الفقار، وتودى راهـايو. وإذا كان من الممكن الاستمتاع بالأصوات والإيقاع دون معرفة أصـولها، فـإن، معنى تلك الموسيقى بالنسبة إلى أعضاء الكاركاتوا وكذا بالنسبة إلى المعجبين بموسيقاهم فى أنحاء إندونيسيا يكمن فى قدرتها على تطويع الجاز للأسـلوب السوندانى "Sundanize" أو موسيقى البوب، وفـى نفـس الوقـت تطويـع الموسيقى السوندية وتحديثها بتطعيمها بموسيقى الجاز. ويعمل ذلك الالتباس على مد الجسور بين عالمين قد يبدوان غير متوائمين. عالم الثقافة التقليديـة الشعبية الإندونيسية وعالم الثقافة الغربية الحديثة. ولم يكن لـدى دارمـاوان **Dharmawan** والأعضاء الآخرين فى الفرقة، وقـد تعرفـت علـيهم فـى أغسطس ٢٠٠٠، مفهوما واضحا يمكن أن يسموا موسـيقاهم مـن خلالـه، وناقشنا إطلاق عناوين مثل "عصر جديد **New Age**"، "الموسـيقى العالميـة **World Music**"، "البوب العرقى **Ethno Pop**"، على الفرقة. وهم يؤملون أن تلك الموسيقى ستتجاوز حدود إندونيسيا لجذب المستمعين حول العالم، لـيس فقط نحو موسيقاهم بل أيضا إلى ذلك الكنز الثرى من الموسيقى الإندونيسية التقليدية الشعبية.

شافليندانج – شافليندنج

Shafflendang – Shafflending

القرص المدمج ٣:٦

قراءة العداد	التعليق
0:00	تفتح الآلات الغربية المقطوعة بتكرار عبارة قصيرة.
0:15	إيماءات لسلم بيلوج (مسافات قصيرة وطويلة بين النغمات).
0:42	تعزف آلات السارون (ذات الشرائح المعدنية) على نحو فجائى فى سلم سلندرو (فى أنغام ذات مسافات متساوية).
0:5	تعزف آلات السارون فى سلم بيلوج.
0:59	عودة لسلم السلندرو من آلات السارون.
1:09	الانتقال إلى الربابة (ذات وترين) حيث تعزف فى سلم بيلوج.
1:35	عودة لأسلوب الجاز الاندماجى، كما فى البداية، رغم عدم وجود تكرار دقيق. ويستمر الانتقال بين السلالم خلال مقتطفات.



شكل (٧-١٣)

دانى **Dhani** (دانى أحمد منــاف **Dhani Ahmed Manaf**)
فى أثناء أدائه مع فرقة أحمد **Ahmed Band**

فرقة أحمد

موسيقى الروك الإندونيسية

لنعد الآن أدراجنا نحو موسيقى روك بديلة تعزفها فرقة أحمد حول مــا أطلق عليه **Ideologi Sikap Otak**[١]، صدر عام ١٩٩٨ فى الوقــت التــى كانت تجتاح فيه إندونيسيا اضطرابات سياسية غير معهودة، مــع مظــاهرات للطلبة ومواجهات أدت فى النهاية إلى استقالة الرئيس سوهارتو **Suharto** فى مايو من نفس العام. وتتخذ الفرقة اسمها من مؤسسها ملحن الأغــانى دانــى

---

(١) ومعناها غشية أيديولوجية فى المخ **Ideological Slance of the Brain** – المترجم.

أحمد مناف (شكل ٧-١٣)، وهو أحد الأعضاء الأساسيين فى فرقة ديوا ١٩ Dewa19، وهى فرقة حققت انتشارا وشعبية طاغية (وشكلت تيارا أيضا)، وكانت أغانيها وألبوماتها تحقق المبيعات منذ منتصف التسعينيات. وقد التحق بفرقة دانى موسيقيون آخرون: اندرا رمضان Andra Ramadhan (عازف جيتار)، بيمو Bimo (طبول)، بونجكى Bongky (باص)، وباى pay (جيتار). وقد دعانى دانى إلى الأستوديو الخاص له عدة مرات، وتناقشنا طويلا حول الموسيقى. وكان من الواضح منذ البداية أنه ليس لديه أى اهتمام بالموسيقى الإندونيسية التقليدية من أى نوع. وأخبرنى أن من الصعب تماما كتابة وإصدار أغانى روك جيدة، ناهيك عن محاولة عمل مزج بينهما وبين عناصر أسلوبية أخرى. وتقدم بعض موسيقاه، خصوصًا تلك التى كتبها وأداها مع فرقة ديوا ١٩ الشعبية، الألحان البوب العادية عن الحب والشباب إلا أن لدانى أيضا مبادئه السياسية القوية، التى عبر عنها موسيقيا مع فرقته البديلة "فرقة أحمد"

القرص المدمج ٣ : ٧

ديستورسى Distorsi (تشويه Distortion) 5:19. موسيقى روك أندونيسية تؤديها فرقة أحمد غناء دانى أحمد مناف، جيتار . أندريا رمضان ، طبول بيمو، باص بونجكى، باى، جيتار Ideologi Sikap Otak Aquarius P .9173.1998

فلنستمع إلى ديستورسى Distorse (تشويه) القرص المدمج ٣ - تراك ٧ وهى أغنية احتجاج بأسلوب الروك البديل، على النفاق والفساد. ولا تذكر الأغنية أسماء بعينها صراحة (سوهارتو، على سبيل المثال، أو وزراءه،

ومشاريعه الضخمة فى مجال الأعمال). وربما قد يتعرض إذا ما فعل ذلك إلى إجراءات قمع عنيفة. ليست رقابية فقط بل السجن أيضا. وبدلا عن ذلك، مثلها مثل أى موسيقى احتجاجية فى إندونيسيا، فإن الأغنية تشكو بمرارة دون أى إشارة ما. ورغم ذلك فقد فهم المستمعون الإندونيسيون الرسالة وتحركوا بتأثير تلك الأغانى وغيرها، تماما مثلما حركتهم التجمعات السياسية وما أُلقى فيها من خطابات حماسية (انظر دليل الاستماع بانتباه)

الاستماع بانتباه

القرص المدمج ٣:٧

قراءة العداد	القسم /النص	الترجمة
0:00	مقدمة آلية، يظهر فيها أحمد مناف على الجيتار الكهربى.	
0:10	مونيا سيلالو Maunya Selalu X5	إنهم يريدون دائما ...
0:36	المقطع الشعرى ١ مونيا سيلالو منمبرانتس كيمسكينان تابى أدا يانج سيلالو كوراس يوانج راكيات	إنهم يريدون أن يحاربوا الفقر، إلا أن هناك دائما البعض ممن يستولون على أموال الشعب
0:51	مونيا سيلالو...(X3)	إنهم يريدون دائما ...
0:59	المقطع الشعرى ٢ أدا يانج سوك أكسى يوكا مولوت، بروتيس، تابى سايانج مولوتنا سيلالو بيراروما	هناك من يستعرضون أنهم يفتحون أفواههم متظاهرين بالمعارضة إلا أنه من العار أن

	الكحول.	تفوح رائحة الكحول من أفواههم.
1:18	لازمة Refrain يانج مودا مابوك، يانج تواكوروب (x2) مابوك تيروس، كوروب تيروس.جايالاه نيجيرى إنيى.	الشباب سكارى والكبار فاسدون يعاقرون الخمر باستمرار، ويُفسدون باستمرار كم هو عظيم بلدنا كم هو عظيم بلدنا.
1:37	المقطع الشعرى٣ مونيا سيلالو مينجاكان كيديلان، تابى ماسيه ساجا آدا سيسا هوكوم ريمبا	يريدون دائما توطيد أركان العدالة إلا أن هناك بقايا من قانون الغابة.
1:53	المقطع الشعرى٤ آدا يانج كوبا- كوبا ساداركان بينجوسا تابى سايانج يانج كوبا ساداركان سادار آجا نداك بيرناه	هناك من يحاولون إيقاظ حاكمنا إلا أنه من العار أن يكون هؤلاء الذين يحاولون غير منتبهين لأنفسهم
2:10	قفطرة ١ سيتياب هارى مابوك نجوسيه سول بوليتيك، سيتياب هارى كوروب نيجوسيه سول بوليتيك؛ سيتياب هارى كوروب، نجوسيه سول كريسيز ايكونومى	يسكرون كل يوم ويثرثرون بحماقة فى السياسة، يفسدون كل يوم، ويثرثرون حول الأزمة الاقتصادية
2:29	لازمة	
2:47	فاصل آلى	
3:00	مونيا سيلالو ...(x5)	إنهم يريدون دائما ...

3:15	المقطع الشعرى5 بيروت كيكينيا نجان باهاس سول كيلاباران كابيتاليس سيجاتى مالاه نجومونجين سول كيديلان سوسيال	هؤلاء المتخمون بالطعام يناقشون الجوع. الرأسماليون الحقيقيون يتكلمون عن أمور العدل الإجتماعى
3:34	قنطرة ٢ سيلالو مونوبولى! نجوسيه سول بيماراتان، سيتياب هارى توكو، كيبوبروكان نجوميل سول كروبان	احتكار دوما ! وثرثرة حول التوزيع العادل وفى كل يوم يطلقون النار على مدمنى المخدرات، ويدمدمون حول الانهيار
4:01	لازمة	
4:16	لازمة	
4:32	هونيا سيلالو...(x11)	إنهم يريدون دائما

ديستورسى **Distorsi** (تشوه) لدانى أحمد مناف _ بإذن

وتلك الأمثلة الثلاثة للموسيقى الشعبية الإندونيسية تظهر لنا بعض التناقضات المهمة فى الأسلوب والخطاب. وتبدأ التباينات بينهم لإعطائك فكرة عن مدى تعقيد الموسيقى الشعبية الإندونيسية ــ وهو تعقيد ما زال فى أغلبه لم يكتشف من قبل الباحثين، فرغم تحوله السياسى فى بواكير التسعينيات، يظل روما إيراما وما زال مسلما متمسكا بعقيدته، وباعتباره كان من أصل متواضع، لذا نجده متعاطفا مع الجموع المقهورة. والخطاب السياسى العام للكراكاتوا هو خطاب علمانى، وكما يهتم بمشاكله الإقليمية (الجاميلان السوندانى) نراه يبدى نفس الاهتمام بالمشاكل الدولية (الاندماج مع

الجاز). وكل من إيراما وكراكاتوا يبدعان موسيقى تطورت من مزيج من عناصر موسيقية شديدة الحماس، بينما فرقة أحمد، على النقيض من ذلك، تكافح فى وعى لإبداع موسيقى فى نطاق المعايير الأسلوبية لروك غربى بديل فيها احتجاج على الأوضاع ولها قدرة على المواجهة. وبينما كانت موسيقى الدانجدوت التى يقدمها إيراما إبداعا صاغتة، فى انساق ووعى، أذواق الجماهير، وحققت شعبية وانتشارا فى جميع أرجاء الأمة، نجد أن المؤلفات الموسيقية الأخرى لم تلق قبولا كبيرا وكانت أسواقها محدودة بنطاقات ثقافية رفيعة (خاصة السوندانية والجاوية) للكراكاتوا وشباب المدينة الذين لم يتأثروا بفرقة أحمد.

وكل من الثلاثة كان يطمع إلى استخدام موسيقاهم كى تلعب دورا أكثر من مجرد توفير برامج للتسلية. من خلال مفاهيم مختلفة، فكان لإيراما وأحمد خطاب اجتماعى موجه لمستمعيهما وأتباعهما. ووفر الكراكاتوا قنطرة بين التقاليد المحلية، والحداثة الدولية. كل منهما كافح لترسيخ مكانة اجتماعية لموسيقاه وكان له أسلوبه الفنى الخاص به. ورغم القلاقل والاضطرابات التى كانت تظهر اليوم بين الحين والحين فى أنحاء إندونيسيا، فإن ذلك البلد ما زال فخورا بقدرات أبنائه فى قبول التنوع والتعايش معا وتتيح لنا الأمثلة الثلاثة للموسيقى الإقليمية الشعبية لمحة سريعة لذلك التنوع، وترينا أنه لا ينطبق فقط على الثقافة التقليدية الإقليمية، بل أيضا على الموسيقى الشعبية المنتشرة على المستوى القومى.

WWW Book Companon website

ستجد اختبارات تعليمية ووصلات للشبكة الدولية "الإنترنت" : وما هو أكثر فى موقع **Book Companion Website** لكتابنـــا هــذا **Worlds of Music** ــ الطبعة الخامسة متوافرة فى

Academie cengage.com/music/titon/world-5.

المساهمون فى سطور:

تيموثى ج. كودى Timothy J. Codey

أستاذ مساعد الموسيقولوجيا الإثنية فى جامعـــة كاليفورنيـــا ــ ســـانتا باربارا، حيث يقوم بتدريس مناهج الموسيقى الفولكلورية الشعبية (يـــستخدم اللغة البولندية، واللغة الأمريكية الدارجة) من بين موضوعات أخرى، فـــى قسم الموسيقى. ويشارك بفعالية أيضًا فى برنامج الدراسات العالمية والدولية بالجامعة.

حصل على الماجستير فى تاريخ الموسيقى من جامعة نورث ويسترن **North western**، ثم حصل على الدكتوراه فى الموسيقولوجيا الإثنيـــة مـــن جامعة براون **Brown**، حيث درس مع جيف تود تيتون **Jeff Todd Titon**. حصل كتابه، "صناعة الموسيقى فى منطقة تاتارا البولنديـــة **Polish tatras**: السياح، وعلماء الإثنوجرافيا، وموسيقيو الجبال"[1]، علـــى جـــائزة أوربيـــز **Orbis** لعام ٢٠٠٦ للدراسات البولندية، التى تمنحها المؤسسة الأمريكية لتقدم الدراسات السلافية. وهو يجيد العزف على رباب الجبال البولندية، كما يعزف على آلة البانجو الأمريكية القديمة، ويغنى ضمن الكورالات. وقد تم تجهيـــز نسخة منقحة من كتابه "ظلال فـــى الميـــدان **Shadows in the field**" رؤى للعمل الميدانى للموسيقولوجيا الإثنية، والذى يحرره جريجورى ف. بـــارز **Gregory F. Barz**، للنشر (عام ٢٠٠٨). وهو يعمل حاليًا رئيـــسا لتحريـــر

(١) هى سلسلة جبال على الحدود بين بولندا وسلوفاكيا ــ المترجم.

(الموسيقولوجيا الإثنية)، صحيفة جمعية الموسيقولوجيا الإثنية، إلـــى جانـــب رئاسته للجمعية ــ فرع كاليفورنيا الجنوبية.

أما أبحاثه الحالية فتدور حول موســيقى عــشاق رياضـــة الركمجـــة Surfing (ألواح ركوب الأمواج المتكسرة) وكيف يعبرون عـــن أفكـــارهم خاصة فى ولاية كاليفورنيا، وكيف يتم تمثيل ذلك النوع من النشاط كرياضة وأسلوب حياة فى نطاق الثقافة الشعبية.

دافيد ب. ريك David B. Reck

أستاذ متفرغ emeritus للغات الآسيوية والحـضارات، والموســيقى، بكلية أمهرست Amherst . حصل على دكتوراه الفلسفة فى الموســيقولوجيا الإثنية من جامعة ويسليان Wesleyen ، حيث درس على يد مارك ســلوبين Mark Slobin، ودافيد ب. ماك ألستر، وجبنيتش كسوجه Genlichi Tsuge. قام بجولات على نطاق واسع شملت الهند والمكسيك، وجنوب شرق، وشرق آسيا من خلال منح من مؤسسة جوجنهايم Guggenheim، ومؤسسة روكفلر Reckfeller للفنون، والمعهد الأمريكى للدراسات الهندية، وأجهزة أخـــرى. كان مديرًا كبيرًا لأستاذة الموسيقى الهندية الأسطورية مـــدام رانجانايـــاكى رجاجوبالان ranganayaki Rajagoplan، وهو عازف ماهر على آلة الفينا veena، وأقام حفلات على نطاق واسع فى الهند، وأوروبـــا، والأمـــريكتين. وبوصفه مؤلف موسيقى شاهد أعماله فى الستينيات والسبعينيات، وهى تقدم فى قاعدة كارنيجى Carnegie hall، وقاعة مجلـــس المدينـــة Town hall،

وتانجلوود، وكذا فى عديد من المهرجانات الدولية الجديدة، وتشمل منشوراته كتاب الموسيقى في جميع أنحاء الأرض **Music of the whole Earth**، وكان من ضمن فصوله عناوين مثل "كان ذلك منذ عشرين عامًا **It was twenty years ago today**، موسوعة جارلاند للموسيقى حول العالم **The Garland Encyclopedia of world Music**، إلى جانب مقالات حول سمات الموسيقى الهندية، والبيتلز **The Beatles**، ويوهان سباستيان باخ **J.S. Bach**، والتأثير المتبادل بين الغرب والشرق. يعيش مع زوجتـــه المـــصورة الفوتوغرافيـــة كارول ريك **carol Reck** فى تشيناى.

ر. أندرسون ستون **R. Aderson Sutton**

حصل على دكتوراه الفلسفة فى الموسيقولوجيا من جامعة ميتـــشجان، حيث درس مع جوديث بيكر **Judith Becker** ووليم مالم **William Malm**. تعرف على موسيقى جاوه **Javanese** وهو طالب فـــى جامعـــة ويـــسليان، وجعلها نقطة محورية لدراسة الماجستير فى جامعة هـــاواى، حيـــث درس السلالم الموسيقية المعروفة بالجاميلان **gamelan** على يد هاردجا سوســـيلو **Hardja Susilo**. أجرى بحوثًا ميدانية عديدة فى إندونيسيا، من خلال مـــنح من مركز الشرق ـــ الغرب، فولبرايت ـــ هايز **Fulbright-Hays**، مجلـــس بحوث العلوم الاجتماعية، هيئة (الأوقاف) المنح القومية للإنسانيات، مؤسسة فينرجرين **Wenner Gren**، والجمعية الفلسفية الأمريكيـــة، مؤلـــف الكتـــب التالية: تقاليد موسيقى الجاميلان في جاوه **Traditions of Gamelan Music**

Variation in تنويعات فى موسيقى الجاميلان من جاوه الوسطى in Java، central Javanese gamelan Music، الـــروح: الموســيقى، الـــرقص، والسياسات الثقافية فى الأراضى المنخفضة جنوب سولا ويـــرى , Music Dance, and cultural politicos in Lowland south sulawesi : Calling back the spirit إلى جانب العديد من المقالات عن الموسيقى الجاوية. ويهتم فى أبحاثه الحالية بالموسيقى والوسائط الإعلامية فـــى أندونـــسيا وكوريـــا الجنوبية. وله نشاط بارز كموسيقى جاملان منذ ١٩٧١، وقد عزف مع عدة فرق محترفة فى إندونيسيا وقام بإدارة حفلات عديدة فى الولايات المتحـــدة. عمل مساعدًا لرئيس ومحرر كتب لجمعية الموسيقولوجيا الإثنية، كما كـــان عضوًا فى الجمعية العامل للفنون الأدائية لمهرجان أندونسيا (١٩٩٠-٩٢). شغل منصب أستاذ الموسيقى ومدير مركز الدراسات لجنوب شرق آسيا.

جيبف تود تيتون Jeff Todd Titon (المحرر)

حصل على دكتوراه الفلسفة فى الدراسات الأمريكيـــة مـــن جامعـــة مينيسوتا، حيث درس الموسيقولوجيا الإثنية مع آلان كاجان Alan Kagan، والموسيقولوجيا مع جوهانس ريدل Johannes Riedel. قام بأبحاث ميدانيـــة فى أمريكا الشمالية عن الموسيقى الفولكلورية الدينية، وموســيقى البلـــوز، وعزف الربابة فى الأزمان القديمة، وذلك بدعم من هيئة المنح للفنون، وهيئة المنح للعلوم الإنسانية: عمل عازف جيتار لمدة عامين فى فرقـــة موســـيقى البلوز (ليزي بل) Lazy bill Lucas blues band ، وهى فرقة ظهرت عـــام

١٩٧٠ في مهرجان آن آربر An Arbor للبلوز. مولف أو محـرر لـسبعة كتب من ضمنها: "موسيقى البلـوز القوميـة البـاكرة Early down home blues، الذى حصل على جائزة الـ ASCAP ـ ديمـز تـايلور Deems Taylor، وكتـاب التقاليـد الموسـيقية الأمريكيـة American Musical Traditions (في خمسة مجلدات)، وقد اختارته صحيفة المكتبـة Library Journal واحدا من أبرز المراجـع لعـام ٢٠٠٣، وهـو أيـضًا مـصور فوتوغرافي وثائقي ومخرج أفلام سينمائية. في عام ١٩٩١ وضـع برنـامج كومبيوتر نصا فائقا بالوسائط المتعددة Multi media hypertext عن عازف الربابة القديم كلايد دافينبرت Clyde Davenpirt، اعتبر مثالا نموذجيا لتقديم المشتغلين بالموسيقى في أسلوب تفاعلي. أسس برنامج الموسيقولوجيا الإثنية في جامعة تفتس Tufts، حيث قام بالتدريس منذ ١٩٧١ حتى ١٩٨٦. ومنـذ عام ١٩٩٠ حتى ١٩٩٥ كان رئيسًا لتحرير مجلة "الموسيقولوجيا العرقيـة" التي تصدرها جمعية الموسيقولوجيا الإثنيـة، زميـل بجمعيـة الفولكلـور الأمريكي، ومنذ عام ١٩٨٦ كان أستاذًا للموسيقى ومدير بـرامج دراسـات الدكتوراه في قسم الموسيقولوجيا الإثنية بجامعة براون Brown.

المترجم فى سطور:

حسام الدين زكريا

- عميد بحري مهندس سابق.
- صدر له ستة عشر كتابًا ما بين مترجم ومؤلف في الموسيقى والمعلوماتية.
- عضو اتحاد الكتاب وأستاذ منتدب للتذوق الموسيقى – جامعة الإسكندرية.
- يترجم عن اللغة الإنجليزية والفرنسية والألمانية.
- صاحب المعجم الشامل للموسيقى العالمية – إصدار الهيئة العامة للكتاب.

التصحيح اللغوى: محمد محمـود
الإشـراف الفنى: حسـن كـامل